CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 360
JUNIO 1980

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

360

DIRECCION, ADMINISTRACION

Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 360 (JUNIO 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: S. MERAYO.

ARTE Y PENSAMIENTO

VANGUARDIA Y SURREALISMO EN ESPAÑA (1920-1936)

Al hablar de vanguardia artística española, se suscitan de inmediato una serie de nombres perfectamente identificables a nivel universal. Españoles fueron Picasso, Gris, Oscar Domínguez, Salvador Dalí, Joan Miró, Julio González, etc., y está fuera de toda duda la calidad de su aportación al fenómeno de la vanguardia artística europea. Un conjunto de artistas tan apreciable puede, sin embargo, confundir sobre el alcance y significación de un fenómeno como el de la vanguardia artística española, y puede confundir si se equivoca vanguardistas españoles con vanguardia española, o lo que es lo mismo, vanguardistas nacidos en España con vanguardia hecha en España. Esta obligada distinción no supone que en aquellos artistas como Picasso o Dalí, cuyo cosmopolitismo está probado por su influencia en los medios de vanguardia parisienses, no puedan estudiarse sus raíces etnográficas y culturales específicamente españolas. No obstante, aunque este ángulo de visión es también posible, no es, ni mucho menos, el único en un tema denominado «vanguardia artística española». Picasso, Dalí, Miró, etc., por muy ciertas que puedan ser sus filiaciones hispánicas, realizaron su obra al margen de la realidad histórica concreta de España, y ello nos obliga a contextualizarla en el ambiente artístico que la posibilitó y con las gentes con quienes fue compartida: Picasso hizo el cubismo en París con G. Braque, como Miró y Dalí se hicieron surrealistas al conectar con el grupo francés formado en torno a André Breton, y así podemos explicar, uno por uno, la mayor parte de los casos citados. Prueba evidente de lo que acabamos de decir es que las relaciones que estos vanguardistas españoles en París mantuvieron con su patria de origen, aquellas veces que las hubo, fueron casi siempre de índole extraartística: Picasso, por ejemplo, puede ser nombrado director del Museo del Prado o puede inspirarse en los horrores de la guerra española como tema de uno de sus cuadros más importantes—«Guernica»—, pero nada tienen que ver estos asuntos con la colaboración artística directa que mantienen con los medios culturales franceses. Pablo Picasso, mucho antes de con-

acción. Poco a poco el hombre va a centrar su reflexión sobre su vida en este mundo, en función de este mundo y de su propia experiencia (en este sentido se considera a Petrarca como al primer hombre moderno) (3), y será capaz de reflexionar sobre un futuro humano, el futuro de su sociedad a través de sus hijos. Proyecto que implica evidentemente la convicción, por parte del individuo, de que en sus manos está, en parte por lo menos, la facultad de cambiar el mundo, de cambiar sus condiciones de vida, de volver a vivir a través de sus hijos una vida mejor, aprovechando las lecciones de la experiencia. El interés por el niño, del que dan testimonio numerosos textos del siglo XVI, es una manifestación de la creencia colectiva en un progreso humano, que los hombres del siglo miden comparando sus conocimientos geográficos con los de los antiguos, por ejemplo (4).

Convencido de su poder sobre este mundo, poder claramente ilustrado por los grandes descubrimientos y sus revolucionarias consecuencias, el individuo se siente responsable del presente y del futuro a través de la esperanza que constituye, para él, el niño. El interés por el niño y por su educación expresan, en su mayor grado, la responsabilidad que se reconoce la nueva conciencia individualista. Todos los esfuerzos pedagógicos de la época responden a esta preocupación: cómo fabricar hombres que sepan hacer frente a todas las circunstancias de la vida, para su bien y el de la colectividad, confundiéndose éste y aquél en el ideal trazado.

Dicho de otro modo, en la medida en que el individuo logra, merced a su esfuerzo, transformar su situación social y permitir a sus hijos ascender en la escala social (siendo el mercader el prototipo de tal actitud), le importa que estos hijos prosigan el camino empezado por él hacia un mayor dominio de las circunstancias de la vida, es decir, de los bienes de este mundo, siendo estos bienes de naturaleza diversa: riqueza, salud, felicidad conyugal y doméstica. Al mismo tiempo que la élite se preocupa por asegurar su inmortalidad en la memoria de las generaciones futuras, como de ello dan testimonio las suntuosas tumbas, así como las crónicas y memorias, los representantes de una incierta burguesía, letrados y médicos esencialmente, expresan su deseo de perpetuarse a través de sus hijos, modelados según sus aspiraciones, esperanzas e inquietudes.

Interesándonos por los textos suscitados por la corriente erasmista y el modelo propuesto por los célebres *Diálogos,* nos hemos encontrado con un buen número de autores, algunos muy conocidos,

---

(3) Groethuysen, *op. cit.*, p. 130.

(4) J. A. Maravall: *Antiguos y modernos*, Madrid, S. E. P. 1966, pp. 437-438.

otros menos, repartidos por toda la península, que profesan las mismas opiniones acerca del niño y de las obligaciones de los padres. En la medida en que se trata de autores menores, nos parece significativa esta convergencia de preocupaciones y respuestas, cuanto más que todos ellos pertenecen al grupo de los *letrados*, constituyendo lo que podríamos llamar la conciencia intelectual de la época, caracterizándose todos por buscar un compromiso entre los intereses *burgueses* y los imperativos aristocráticos. Tal compromiso resalta cuando se preocupan de *educación*, ya que ansían proponer normas que sirvan a todos.

En este primer momento de la reflexión sobre el niño, esta reflexión es enteramente dominada por el deber ser, por el modelo de hombre hacia el que se tiende, por el ideal de vida concebido como posible y deseable. La reflexión sobre el niño viene determinada enteramente por la concepción implícita del futuro colectivo, tal como lo desean los autores que tratan de estas cuestiones.

El niño en tanto que tal no es concebible, el conocimiento del niño no se plantea: tan sólo se trata de educar a futuros hombres, es decir, a futuros ciudadanos, a futuros cristianos, esposos y padres de familia a su vez. La vertiente socializada del futuro adulto es la que interesa exclusivamente, con lo cual podemos apreciar el peso de la colectividad sobre la conciencia individual, que conceptualiza su futuro sólo en términos de papel social.

Nada tiene de extraño que esta preocupación por el niño y la familia (la familia en tanto que factor determinante del orden social) aparezca ya en el siglo XV en Italia, reflejando la evolución de las mentalidades en las ciudades italianas. En estos términos es como plantea el problema un Leone Batista Alberti hacia 1440, en su tratado *Della Famiglia*, que conoce rápidamente el éxito. Para Alberti, el equilibrio de la sociedad descansa sobre la familia, y en este sentido insiste sobre el necesario respeto de la jerarquía doméstica (5).

En el siglo XVI el autor más leído, quizá, es Plutarco, y en sus *Moralia* los intelectuales de la época encuentran hecha una concepción de la familia enfocada desde un punto de vista social: la familia, y la educación que da al niño, son determinantes en el comportamiento del futuro ciudadano, resaltando así las virtudes necesarias en el individuo para alcanzar el ideal propuesto: procrear y educar niños, de modo que sean ciudadanos perfectos, susceptibles de formar una sociedad casi ideal (6).

---

(5) A. Redondo: *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps*, Droz, Genève, 1976, p. 624. y Paul-Henri Michel: *Un idéal humain au XVe siècle: la pensée de L. B. Alberti (1404-1472)* (citado por Redondo).

(6) D. Faure: *L'éducation selon Plutarque I*, pp. 108-110 (citado por Redondo, *op. cit.*, p. 623).

Podemos resumir subrayando que en la península, al principio del siglo XVI, se ha producido una evolución social tal que los coetáneos se ven obligados a plantear en términos nuevos el juego social, a organizar sobre nuevas bases, nuevos principios, una sociedad cuyas antiguas reglas han dejado de valer por no abarcar la nueva complejidad de la realidad social.

A principios del XVI se plantean juntamente y se resuelven, sobre todo, la cuestión del matrimonio (hasta que se apliquen las reglas dictadas en el Concilio de Trento, en el que, no lo olvidemos, los españoles son mayoritarios, el matrimonio no obedece a reglas estrictas, no está controlado por la sociedad a través de una legislación precisa) (7), la de la educación de los hijos y la de la función del príncipe, siendo éste el padre de la sociedad, tal como el marido es padre de familia. De ello se muestran muy conscientes autores como Guevara (8). El planteamiento del niño y de su educación se inscribe, pues, en un amplio proyecto que podríamos calificar de político, en la medida en que responde a una concepción de la vida colectiva.

Bien conocido es el interés de Erasmo por estos temas y la influencia que tuvo en España, pero este éxito de Erasmo proviene de la coincidencia de sus preocupaciones con las de los españoles del momento (recordemos la obra de Marcel Bataillon).

Nuestros autores, al mismo tiempo que seguían a Erasmo, implícitamente por lo menos, ya que pocas veces lo citan (prefieren autorizarse con escritores de la antigüedad), pudieron encontrar en textos antiguos, además del de Plutarco antes citado, reflexiones susceptibles de alimentar su propia meditación. Con Plutarco, Quintiliano es uno de los pilares de la cultura renacentista, y así ciertos pasajes de las *Instituciones oratorias* originaron nuevos textos sobre el tema de la educación de los niños (9).

De que es un tema fundamental en el pensamiento de la época nos lo prueba su difusión; no solamente lo tratan las grandes figuras: Guevara, Vives, sino que aparece, de modo significativo, tratado por un gran número de autores menores, que incluso abordan el tema indirectamente cuando están escribiendo sobre otra cosa, como si constituyese poco menos que un tema inevitable.

Destacaremos primero a dos moralistas que se interesan específicamente por las reglas que deben regir la vida del individuo a

---

(7) *Dictionnaire de Théologie Catholique*, de Vacant, Mangenot, Amann, artículo de G. Le Bras, t. IX, 2.ª parte, col. 2151 y s.

(8) Redondo: *Op. cit.*, pp. 640 y 692.

(9) Redondo cita el libro intitulado *De Liberis Educendis* o *De Puerorum Educatione*, atribuido falsamente a Plutarco, que traducido del latín por Guarino da Verona, en 1420, y publicado en 1497, iba a tener gran éxito, *op. cit.*, p. 631.

partir del momento en que éste decide casarse y fundar una familia, tema que comprende naturalmente la cuestión de la crianza y educación de los hijos: el padre Osuna y Pedro de Luján.

El padre Osuna dedica su *Norte de los Estados* (1531) al tema de la vida matrimonial y sus obligaciones a través de un argumento bien sencillo. En calidad de religioso, consejero y amigo, el autor recibe las visitas que le hace a lo largo de su vida el al principio joven Villaseñor; la primera vez éste le consulta sobre si debe casarse o no, le vuelve a ver cuando ha tomado la decisión de contraer matrimonio; luego, de casado, para exponerle sus quejas y sus problemas, cuando va a ser por fin padre de familia, para pedir más consejos, y luego, cada vez que le aqueja una duda.

Unos veinte años más tarde, en 1550, Pedro de Luján sigue las huellas de Osuna, dándole al tema un corte resueltamente laico, y en sus *Coloquios matrimoniales* dedica dos de los seis coloquios a la crianza, primero; luego, a la educación y a las obligaciones del niño. (Dorotea, matrona perfecta, aconseja primero a su joven amiga Eulalia que se case, escucha sus quejas de joven casada desilusionada, así como las de su marido Marcelo, logrando con sus consejos que se comprendan mejor y encuentren la felicidad en este mutuo acuerdo, y al saber la feliz noticia del embarazo de Eulalia les prodiga, a ella y a su marido, toda clase de recomendaciones para la futura madre, primero; para cuando nazca el hijo, luego. El quinto coloquio nos pone en presencia del hijo de Dorotea y del de Eulalia, siendo el primero, igual que su madre, un dechado de virtudes que predica con el ejemplo.)

El libro de Francisco de Osuna, que le valió ser nombrado comisario general de las Indias, conoció tres ediciones: Sevilla, 1531; Burgos, 1541; Burgos, 1550 (10).

El de Luján, nada menos que once ediciones entre 1550 y 1589: prueba irrefutable de la candente actualidad del tema y del interés que suscitaba, sobre todo si se tiene en cuenta el relativamente pequeño número de obras profanas que gozaron entonces de la imprenta.

Otros autores aluden más o menos indirectamente a la cuestión al pasar revista a los distintos «estados», entendiendo por este vocablo tanto la profesión de soldado o de médico como la condición de casado; nos han dejado sus reflexiones sobre las obligaciones parentales y la forma de crianza y educación que les parecía deseable, o

---

(10) *Mémoire de maîtrise:* Edition critique del *Norte de los Estados, realizada* por C. Ladjadj y P. Silva. Universidad de Nanterre, 1975.

incluso reflexiones sugestivas sobre las relaciones que existían entre padres e hijos. Podemos citar así a:

Francisco de Avila, autor de unos *Diálogos en que se trata de quitar la presunción y brio al hombre* (Alcalá, 1576).

Fray Marco Antonio de Camos, que escribió *Microcosmia y Gobierno universal del hombre cristiano, para todos los estados y cualquiera dellos* (Barcelona, 1592, y Madrid, 1605).

Juan de Espinosa, con su *Diálogo en laudo de las mujeres* (Milán, 1580).

Juan de Jarava, con sus *Problemas o preguntas problemáticas* (Alcalá, 1546).

El Bachiller Francisco Martínez, autor de un *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca* (Valladolid, 1557).

Pedro de Medina, más conocido por su *Arte de navegar*, y que escribió un *Libro de la Verdad* (Toledo, 1566).

Francisco Miranda Villafañe, con sus *Diálogos de la phantástica philosophía... y de las Letras y Armas y del Honor* (Salamanca, 1582).

Juan de Molina, con su *Tratado llamado Argumento de vida...* (Sevilla, 1550).

Palmyreno, con su diálogo *De Imitatione Ciceronis* (Zaragoza, 1570).

Fray Juan de Pineda, autor de los *Diálogos Familiares de la Agricultura cristiana* (Salamanca, 1589).

Suárez de Chaves, con sus *Diálogos de varias cuestiones* (Alcalá, 1577).

Sánchez de Lima, autor de un *Arte poetica en romance castellano* (Alcalá, 1580).

Alfonso de Valdés, que, de pasada, toca el tema en el *Diálogo de Mercurio y Carón* (¿1529?).

El anónimo *Despertador del Alma* (Sevilla, 1544).

Mención especial merece Diego de Hermosilla, autor de un *Diálogo de la vida de los pajes de palacio*, obra que permaneció inédita hasta nuestro siglo (11) y que, por tanto, se distingue de las demás, pues si bien revela una visión del mundo coincidente, le falta el peso significativo que le hubiese conferido la imprenta. En este diálogo, Diego de Hermosilla plantea indirectamente el problema de la educación, y no desde el punto de vista individual, sino que le da un alcance social. Imagina, en efecto, que un mercader de Medina del

(11) Primera edición, por D. Antonio Rodriguez Villa, impr. «Revista Española», 1901; segunda edición, por Donald Mackenzie (ed. crítica, introducción y notas), Valladolid, 1916; según Mackenzie, el texto sería de 1573.

Campo se presenta, con un hijo suyo, en el palacio de un duque, de quien ha sido el acreedor y hasta el fiador, para cierta mohatra que hizo el duque, en cambio de que éste le propuso cogerle a su hijo de paje de palacio, oferta que aceptó el mercader Juan Lorca creyendo que así se educaría su hijo. Mientras espera a un criado del duque habla con un paje, que lo es desde hace diez años, para cerciorarse del tipo de vida que va a llevar su hijo; cuando llega el criado del duque le pide más informaciones, y luego Lorca toma la decisión de volverse a casa con su muchacho, convencido de que en el palacio del duque sólo recibirá malos ejemplos. El tema del diálogo es la sátira mordaz de los nobles que fallan moral y socialmente, mostrándose incapaces de cumplir con las obligaciones de su rango y riqueza. Pero el argumento del diálogo materializa vigorosamente esta sátira a través de un proyecto educativo: un mercader, es decir, un burgués por antonomasia, rechaza, por su nocividad social y moral, lo que hasta entonces constituía un modelo educativo. Al nivel colectivo la nobleza, según Hermosilla, no es capaz de preparar un porvenir satisfactorio, ya que no garantiza una educación posible para los hijos de las clases inferiores (ni para los suyos, claro está): ha dejado de ser un modelo válido para la sociedad y la mejor manera de mostrarlo es el desprecio del mercader desilusionado.

LA META DEL MATRIMONIO: LA PROCREACION

Lo que fundamenta el matrimonio, su única razón de ser, podríamos decir, es la procreación. Así opinan todos los autores que se preocupan por el tema, añadiendo que por la vía del matrimonio evita el hombre entregarse a la lujuria.

Tal concepción es característica de la sociedad patriarcal, tal como saldrá renovada del Concilio de Trento en la década sesenta (aunque la nueva ley matrimonial, civil y religiosa a la vez, no se convierta en costumbre sino muy lentamente, como nos lo dan a entender varios testimonios literarios) (12). El matrimonio y la procreación están enfocados tan sólo desde el punto de vista del individuo masculino, de sus exigencias de libertad, de sus intereses y de sus responsabilidades frente a la sociedad. El matrimonio en sí no puede interesar al hombre si no es en función de los hijos que desea tener, lo cual,

(12) El libro de J. T. Noonan: *Intellectual and demographic History*, Daedalus, 1968, muestra claramente cómo una doctrina moral no actúa nunca directamente sobre los comportamientos demográficos como un sistema de propaganda cuyas consignas se aplicarían inmediatamente, sino modificando las estructuras mentales hace surgir o reprime actitudes que era incapaz de prever. Véase A. Burguiére: *Mariage tardif et esprit d'entreprise*, in «Annales E. S. C.», julio-octubre 1972, p. 1132.

al mismo tiempo, da testimonio de la proyección hacia el futuro de que es ya capaz la mentalidad colectiva. [Es de notar cómo en la España del siglo XV, si bien se plantea con precisión el reparto de papeles sociales entre el hombre y la mujer, según aparece en las obras de un Pérez de Guzmán (13), no se toca ni se alude al papel materno ni, por consiguiente, al niño como fruto de una unión. De la misma manera, es notablemente ausente tal preocupación en el comportamiento de una Melibea, y un autor como Rojas ilustra bien, indirectamente, cómo la reprobación de amores representa un hito en el camino que conduce a la organización de la familia a partir de la reglamentación del matrimonio.]

Tener hijos aparece, pues, como una meta importante que justifica toda una conducta, es decir, que para lograr tener un heredero el individuo es capaz de modificar su vida hasta el punto de ajustarla en función de tal meta, subrayando así la importancia que se confiere al hijo. Casándose tan sólo para procrear, la procreación se convierte en un acto serio que requiere todo el cuidado del hombre y suscita la reflexión de varios autores.

Osuna, en el *Norte de los Estados,* plantea abiertamente el problema de la impotencia. El joven Villaseñor, siguiendo los consejos del autor, permaneció casto durante la primera noche que siguió su velación (14), pero cuando, a la noche siguiente, quiso conocer a su mujer, no pudo, y acude otra vez a su consejero para contarle su desgracia de la siguiente manera:

> Diré lo que me ha dado la muerte, aunque no pueda decir las muertes que yo he recibido. Cuando ayer fui de aquí, llevaba propósito de conocer a mi mujer, que no debiera tomar, pues tal acíbar le he dado; y como venida la noche, después de encomendarnos a Dios, fuésemos a la cama, no con otro deseo, sino de haber siquiera un solo hijo, para que le enseñásemos a temer a Dios; si ella se muriese, me quedase un hijo para traslado de ella; si yo muriese, quedase a ella traslado de mí. Quiso finalmente la envidia del diablo, y mis pecados, que me hallé ligado tan malignamente, que nunca pude tener acceso a ella por mucho que lo probé (15).

La respuesta del autor completa la exposición del problema generalizándolo. Osuna destaca varios puntos, siendo el primero la nece-

---

(13) *Cancionero Castellano del siglo XV,* ordenado por Foulché-Delbosc, N.B.A.E., Madrid, 1912, t. 19, p. 662, coplas 55 a 60.

(14) En tiempos de Osuna, según aparece claramente en su libro, primero se desposaban los que tenían intención de casarse, desposorio que podía ya ser objeto de una bendición eclesiástica, y, más tarde —Osuna recomienda el plazo de un año— los desposados se velaban en la iglesia, resultando así casados.

(15) *Norte de los Estados.* Sevilla, 1531, fol. h VII (r).

sidad de tranquilizarse ante todo, y el segundo, la de consolar a la mujer. Añade que la impotencia es causa de divorcio, pero que sólo lo reclaman «las desvergonzadas» (!) También le recomienda a Villaseñor que prometa fidelidad a su mujer, aunque a veces el hombre pueda «estar ligado» sólo con una mujer. Y le ruega quede esto secreto para que no se entere la hechicera que le ligó. Insiste muy en serio nuestro autor sobre este poder de las hechiceras:

> La hechicera confía en el demonio, que mientras perseverare tal o tal hechizo suyo, impedirá el demonio a Fulano que no pueda tener acceso a su mujer o a la que le señala la hechicera; y como el demonio desee tener amigos, cumple su palabra, aplacando cuando el otro quiere llegar a su mujer todo el calor natural que es necesario para la obra de la generación (16).

Indica incluso Osuna que semejantes hechizos son «unas plumas juntas en cierta manera, o alguna figura de cera en que ponen muchas agujas quebradas y otros añascos malos, que en sí ninguna fuerza tienen, sino que el demonio empece mientras ellos duran, y por esto sería bien quemarlos, si se hallasen, porque el diablo perdiese la seña» (17).

Y sigue nuestro autor ilustrando la maldad de las hechiceras refiriendo un caso sentenciado, dice, unos años antes.

Aconseja a su joven amigo el rezar y, al mismo tiempo, el hacer bien a quien cree le hechizó, pues «dádivas quebrantan peñas», y de manera general hacer limosnas y penitencia, pues es punto menos que imposible dar con quien le hechizó para que le deslique, y la Iglesia no permite al cristiano visitar agoreros ni hechiceras.

Entre los autores que citamos, Osuna es el único que trata del problema de la impotencia: en su modo concretísimo de tratar de la vida conyugal cabe, tal vez, ver la influencia del confesonario: un conocimiento amplio de los problemas más íntimos de sus contemporáneos, así como un entrenamiento propio de confesor, para llegar a la realidad concreta y lograr arrancarle las palabras precisas al pecador.

Y, sin embargo, el problema planteado por Osuna en los términos en que lo expresa representó, sin duda alguna, uno de los terrores específicos de la época. El primer argumento a favor de esta afirmación reside en la voluntad demostrativa y ejemplar que anima todo el *Norte de los Estados*, y a buen seguro no iba nuestro autor a tocar un tema tan desagradable de no ser éste de interés general. El se-

(16) *Idem*, fol. i.
(17) *Idem*, fol. i III.

gundo argumento viene dado por la generalización del problema, expuesto exactamente en los mismos términos en Francia (*«aiguillette ou ligature: maléfices destinés à suspendre tout à coup quelque fonction du corps, comme la consommation du mariage»*, según el viejo diccionario de Littré). En el artículo que Emmanuel Leroy-Ladurie dedica al tema (18), vemos que la creencia en ritos mágicos de impotencia o de castración se apoya en textos de la antigüedad clásica o bíblica: Cham, Platón, Virgilio (este último alude claramente a ello en la égloga octava), Ovidio han mencionado el rito mágico de ligar las partes pudendas. En la época moderna el mismo rito se encuentra en Europa, como lo atestiguan los ejemplos dados por Migne en su monumental *Encyclopédie théologique*, que salió a mediados del siglo XIX, y por Jean Baptiste Thiers, antiguo cura de Vibraye, en su *Traité des superstitions qui regardent les sacrements*, compuesto a finales del XVII. En la Francia de finales del XVI, principio del XVII, sería donde, según el historiador, cundiría con más fuerza el miedo a semejantes hechizos, y cita Leroy-Ladurie testimonios de Pierre de Lancre, «quemador de hechiceras»; de Montaigne, que trata de ello en su capítulo sobre la Imaginación (Montaigne no cree en el hechizo, pero recalca el poder de la imaginación, que puede conducir a una impotencia psicológica), y de varios autores de la época (entre los cuales Jean Bodin). Hasta el punto de que la gente procuraba casarse secretamente para evitar los temidos hechizos, de noche incluso, como lo atestiguan los concilios provinciales que en el norte de Francia condenaron, entre 1583 y 1640, tales casamientos nocturnos (19).

Cabe notar en todo caso, y hasta tener nuevos datos, que en España tal fenómeno parece haberse generalizado antes que en Francia, para que un Osuna lo trate ampliamente en 1531 (20), y también que los demás autores que tratan especialmente de la procreación parecen desconocerlo. Una indagación sobre el tema permitiría hacerse una idea de un problema que por ahora sólo adivinamos; dada nuestra ignorancia, emitimos la hipótesis siguiente: ¿no correspondería el silencio en torno al problema a su paulatina desaparición como consecuencia del creciente poder de la Iglesia y de la actuación de la Inquisición? ¿Hasta qué punto el cada vez más rígido cato-

---

(18) E. Leroy Ladurie: «L'aiguillette», in *Europe*, núm. 539. Mars, París, 1974, pp. 134-146.

(19) *Idem*, p. 144.

(20) Cabe señalar: 1) la seriedad con la que Osuna trata el tema: evidentemente admite la posibilidad de un hechizo y la existencia de la hechicera a la que concibe como un instrumento del demonio; 2) la sorprendente coincidencia entre lo que refiere Osuna y la descripción del lenguaje de la hechicería tal como se produce hoy en esa región de Francia llamada Le Boccage Normand, según podemos ver en el estudio de etnografía de J. Favret Saada: *Les mots, la mort, les sorts*. Gallimard, París 1977 (cf. Affaire Babir).

licismo que reina en la península ha protegido la población de los pánicos que devastaron el país vecino, dándole a cambio de la libertad una relativa seguridad psíquica al impedir el planteamiento de problemas metafísicos? (21). [Sólo es de comparar sobre este punto también a España con Francia para percatarse de la diferencia de mentalidad a mediados del XVI: varios son los textos que en Francia plantean el problema del alma y de su inmortalidad, en términos que delatan claramente los sufrimientos espirituales y las atormentadoras dudas de sus autores (22).]

El joven amigo de Osuna vuelve a verle, tiempo después, curado por la gracia del Señor.

Pero no paran ahí sus desgracias. En efecto, lleva ya siete años de casado y sigue sin tener descendencia: peor que su pasada impotencia juzga la esterilidad de su mujer, que nunca se ha quedado embarazada. A este problema responde Osuna con razones de varia índole. Recomienda la piedad y las buenas obras, haciendo observar que, si es la voluntad de Dios, para algún bien será, ya que, de todos modos, el hombre tiene el deber de procurar tener hijos, pero nada más. Recomienda también una relativa abstinencia, ya que, «según Alberto (23), el frecuente ayuntamiento impide la generación», insistiendo en que se cuide del asentimiento de su mujer cuando quiere tener relaciones con ella (notable es en el *Norte de los Estados* el respeto de Osuna por la mujer, su constante preocupación por respetar su individualidad). También le aconseja haga devociones «muy experimentadas», como la que consiste en que su mujer hile una sábana de muy buen lienzo y la envíe al santo sepulcro de Jerusalén, añadiendo que hizo esta devoción la primera condesa de Oropesa, madre luego de nueve hijos, y que doña Isabel la Católica, para tener varón, hizo lo mismo y nació el príncipe don Juan. Le propone igualmente que se vaya a vivir a otra parte donde sea mejor el aire y le pruebe mejor la tierra a su mujer, porque

> ... cosa probada es que las mujeres que no conciben en una tierra conciben en otra (24).

---

(21) J. Delumeau: *La peur en Occident aux XIVe-XVIIe siècles*. Fayard, París, 1978, páginas 370..., 375-376.

(22) H. Busson: *La rationalisme dans la litterature française de la Renaissance*. Vrin, París, 1957.

(23) San Alberto el Grande: Teólogo, filósofo y sabio alemán, nacido en Levingen (1200-1280). Fue el maestro de Santo Tomás de Aquino. Aparte de su labor de teólogo se preocupó de alquimia y ciencias naturales. En su tratado *De Animalibus* da el primero, según Leroy Ladurie, *op. cit.*, p. 142, «la descripción pertinente de un rito de ligadura». J. Favret Saada cita entre los grimorios más a menudo citados hoy en el Boccage Normand: *Les admirables secrets d'Albert le Grand; Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique du Petit Albert* y otros, *op. cit.*, p. 174, y cf. *Norte de los Estados*, fol. I VI.

(24) *Norte de los Estados*, fol. I VII (r).

Frente a la angustia del casado resalta la comprensión serena del confesor, que subraya la posibilidad de criar niños ajenos:

> ... a las puertas os echarán hijos ajenos, que podéis prohijar y pensar que nacieron para vosotros (25).

Osuna, por fin, nota que la esterilidad no es forzosamente por culpa de la mujer y que:

> ... acaece faltar hijos a los casados por culpa o defecto del marido que tiene huesos estériles y secos, que han menester algún remedio, de gracia especial, que Nuestro Señor le envíe, como envía rocío a las raíces secas para producir nuevos pimpollos (26).

La amplitud de miras de un Osuna quizá se deba a la época, lo mismo que conforme avanza el siglo las actitudes se endurecen.

Bajo la pluma del Bachiller Martínez encontramos el mismo eco de ansia de paternidad:

> ... qué oraciones, qué romerías, qué plegarias, qué misas y limosnas he dicho y hecho hacer, qué desordenado deseo era el mío de tener un hijo: qué descontento tuve en diez años que estuve casado sin haberle, pareciéndome y teniendo por muy averiguado que con él estuviera el hombre más contento del mundo y que no podría hallar en mí tristeza acogimiento ninguno (27).

Otra pregunta que se plantean varios autores es la siguiente: ¿cómo habérselas para que el hijo deseado salga bien dotado? Osuna le hace decir al recién casado:

> ... por qué hay unos hijos que parecen más a sus padres, que no otros, o por qué algunos parecen a sus madres y otros a sus padres. Así que deseo saber si hay algún aviso que deba guardar hombre lícitamente, para que sus hijos le parezcan, porque así sean más amados y más ciertos (28).

A lo cual contesta Osuna, autorizándose de Guillermo Parisiense y de Quintiliano, subrayando el poder de la imaginación en el acto conyugal, y aconsejando que los esposos piensen el uno en el otro

---

25) *Idem*, fol. I V. Los expósitos eran entonces numerosos y muchos de ellos morían por falta de cuidados antes de que se les recogiera, según demuestra Fernández-Alvarez en *La sociedad española del Renacimiento*, Anaya, Salamanca, 1970; da como ejemplo en Salamanca entre 1590 y 1596 una media anual de 72 niños abandonados, lo que representa una media muy alta para una población de 20.000 habitantes.

(26) *Norte de los Estados*, fol. I VI.

(27) *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca*, ed. facsímil, Madrid, 1975, Vassallo de Mumbert, pp. 36-37.

(28) *Norte de los Estados*, fol. h VI (r)-h VII.

cuando se unen, y pongan toda su voluntad en guiar su imaginación para tener un hijo que se les parezca.

Por su parte, Miranda Villafañe da consejos de conducta sexual orientados no sólo hacia la procreación en sí, sino con miras a las virtudes del futuro niño:

> Los que juntó el santo sacramento del matrimonio debían de ser muy sobrios, pagando el débito a su debido tiempo, para que el fruto que Dios les diese, mediante la buena doctrina fuese prudente y aparejado para toda buena disciplina (29).

De la misma manera, Francisco de la Reina y Juan de Jarava, médicos los dos, se plantean preguntas que nos pueden hacer sonreír por lo disparatado, aunque en realidad reflejan al mismo tiempo la ignorancia de la época y el nuevo afán de dominio de la vida humana.

Así, Francisco de la Reina se pregunta por qué los hombres prudentes y sabios engendran hijos estúpidos, mientras vemos a padres tontos tener hijos inteligentes, y nos propone la respuesta siguiente:

> *El loco estulto ignorante*
> *en el coito se complace*
> *mucho y piensa en lo que hace*
> *e imprime lo semejante*
> *en la simiente si os place* (30).

Pregunta y respuesta que encontramos igualmente bajo la pluma de Jarava, mientras que Miranda Villafañe atribuye la superioridad numérica de los individuos tontos, incapaces de aprender artes liberales, al hecho de que sus padres los engendraron «alterados del comer y del beber».

Todas estas reflexiones que acabamos de citar merecen varios comentarios.

Conviene, en primer lugar, subrayar la responsabilidad, del todo nueva, que se atribuye el hombre en la transmisión de la vida. Si bien la vida depende de Dios, el hombre es el instrumento de la voluntad divina, y un instrumento capaz de intervenir en las modalidades de la obra divina (el poder maléfico de las hechiceras constituye una prueba de ello, si bien la Iglesia lo admite como obra del demonio permitida por Dios). Dios es quien manda los hijos, pero del hombre depende que tengan o no ciertas cualidades. O por lo menos se ve obligado a poner todo su esfuerzo para obtener un resultado conforme a sus anhelos: Dios —o el demonio— interviene únicamente para explicar lo que se le escapa al hombre.

(29) *Diálogos de la phantastic philosophia.* Salamanca, 1582, fol 22 (r).
(30) *Centiloquio de problemas.* Alcalá, 1546, fol. IIII.

En esta responsabilidad novísima del hombre en la generación, tenemos un testimonio más del cambio de óptica sobre la concepción de la vida humana: si bien la religión y la fe no entran en discusión en la península, todo ocurre como si no interviniesen para nada en el juicio que el individuo se forma de su vida y en la conducta que debe tener frente a la transmisión de ella, actitud de las más contradictorias. Dos terrenos aparecen así bien delimitados: en este mundo el hombre es responsable de su vida y sus actos, de él depende el éxito de sus empresas; el otro mundo, la otra vida, pertenecen a la religión. Si el individuo cree en Dios, el voluntarismo de su actitud vital hace caso omiso de esta fe, ya que para nada cuenta con la Providencia. La religión tan sólo interviene como punto de referencia moral, que puede reforzar las obligaciones que la mentalidad colectiva impone a los individuos (o las obligaciones que la concepción que se tiene entonces de la vida humana le acarrea al individuo). Frente a su vida el cristiano se comporta como el conquistador frente al planeta: se trata de adueñarse de uno y otra.

Destacaremos en segundo lugar el enfoque utilitarista de estas preguntas y respuestas acerca de la procreación. Se trata de reunir todas las condiciones necesarias para obtener el mejor fruto posible, es decir, que aparece en filigrana el deseo de asegurarse una descendencia digna de uno mismo, de capacidades y «virtudes» iguales o superiores. Osuna revela de modo muy claro el deseo masculino de estar seguro de su descendencia: hechura del padre en todos los sentidos de la palabra, el hijo es portador de todas sus esperanzas. Y también la preocupación por los talentos del hijo entraña el deseo de ascensión social. Se trata de fundar una familia cuyo poder, andando el tiempo y mediante los esfuerzos acumulados de padre en hijo, podrá equipararse con el de las familias que constituyen la élite. (Un ejemplo de la realización de tales ambiciones lo tenían los contemporáneos en las dinastías de mercaderes y banqueros, como los Fúcares o los Ruiz). Cabe incluso hablar de mentalidad empresarial a propósito del nuevo concepto de familia que va apareciendo: el mismo Osuna critica a quien trae hijos bastardos a su casa porque éstos «nascen y se crían a bueltas de los legítimos: gastando el sudor del marido», y recomienda que la madre culpable «trabaje con él (el niño) porque sea religioso y críelo con toda devoción porque lo pueda fácilmente traer a esto para que deje libre la hazienda que no es suya. La tal muger es obligada a más trabajar porque gane para el añadido y hazer de arte que los legítimos no pierdan lo que les viene de la hazienda» (31).

---

(31) *Norte de los Estados*, fol. v VI (r).

Ambición individual de ascensión social que coincide con la nueva importancia dada por la fracción *burguesa* de la sociedad a la necesidad colectiva de formar ciudadanos aptos para las artes liberales y los oficios, lo que implica un proyecto social orientado hacia la actividad fabril y comercial, de espaldas al ideal guerrero y noble: eso es lo que podemos deducir de las líneas de Miranda Villafañe, autor cuya postura original en la España de la contrarreforma nos es confirmada en el prólogo de su obra, en el que dice dirigirse al hombre de la calle, al *vulgo* preferentemente, ya que los nobles no se interesan por las letras ni por semejantes materias.

El aspecto más característico de la actitud de los autores que se interesan por el tema de la procreación radica en que se aborda la cuestión únicamente bajo el ángulo del deber: se expone el problema desde el punto de vista del resultado, y sólo se menciona la responsabilidad del padre, ya que sólo se reconoce una actitud pasiva a la mujer en el momento de la concepción. Se enfoca el problema desde el punto de vista de la procreación de futuros ciudadanos, de quienes se desea tengan las virtudes consideradas como más envidiables —virtudes ineludiblemente marcadas por el cuño de una visión clasista, aunque de ello no sea consciente el grupo que la engendra—. Puede compararse el razonamiento de estos autores con el que preside a la fabricación de un producto que debe presentar tal y tal características. Se evacua del planteamiento la intervención divina, así como se eliminan toda afectividad y, evidentemente, cualquier noción de placer. Quizá sea en este dominio donde más se nota la voluntad de dominación que caracteriza al hombre renacentista, voluntad de dominio que estriba en la fe en el poder de la razón, conjugada con la experiencia, e implica el rechazo de lo que se le escapa: la afectividad y la imaginación que constituyen en el individuo su subjetividad, ajena al «deber ser» social.

EL EMBARAZO

Ya en 1498 salió a la imprenta un *Sumario de la Medicina* del doctor Villalobos en el que éste trataba «del regimiento de las preñadas» (32).

Medio siglo después, Luján, en el cuarto de sus *Coloquios matrimoniales,* se dirige a las futuras madres por medio de Dorotea, quien da consejos a su amiga Eulalia, encinta de un futuro «cristiano». La religión viene así a consagrar el deseo de paternidad del hombre, y

(32) Redondo: *Op. cit.*, p. 633, núm. 286.

la misión confiada a la mujer implica, por su aureola trascendental, que ésta se dedique totalmente a su tarea, identificándose totalmente con su papel materno, viviendo tan sólo en función del niño. (Esta conceptualización nos parece sumamente importante en la medida en que fija para siglos el destino femenino, y, en términos generales, podemos ver en esta reducción de la personalidad femenina al papel de madre, o sea, a la función social de reproductora, la pérdida, para la mujer, del beneficio que representó, para el hombre, el triunfo de la consciencia individualista, con su significado de autonomía personal y su dimensión de libertad.)

Así, según Luján, la futura madre debe tomar ejemplo de la Naturaleza, que todo lo sacrifica a la generación; cuanto más, tratándose de una futura vida humana:

> ... pues los árboles que no tienen sino vida vegetativa, y los animales que no tienen sino vida sensitiva, ponen tanta vigilancia en parir y guardar sus preñeces, mucho más deben las mujeres preñadas, pues tienen ánimas racionales, para, por su culpa, perderla. Juzgue cada uno cuán poco va en qué se pierdan las nueces o las castañas, y mire cuánto va en que la Iglesia pierda un cristiano (33).

Luján nos ofrece un verdadero prontuario de la conducta deseable para la futura madre: salir poco, evitar las sorpresas que provocan emociones y sobresaltos, soltarse la cintura, comer moderadamente evitando las frutas verdes, no saltar ni bailar ni tener gestos bruscos. Aunque tampoco es buena la ociosidad, y conviene que la mujer embarazada se dedique a sus labores, siempre con moderación. Y arguye nuestro autor que, según él ha podido observar, las campesinas corren menos peligro en el trance del parto que las damas que llevan en la ciudad una vida regalada. (¡Cabe preguntarse, dada la época, en qué se fundaron tales observaciones!) Y añade que la madre será responsable de las enfermedades que pueda coger el niño luego, si ella no tiene bastante cuidado mientras lo espera. Otra vez interviene esta noción de responsabilidad del futuro, que aparece como una noción central del pensamiento de estos *intelectuales*, con esta salvedad, que, en este caso, se trata de una responsabilidad impuesta por el hombre a la mujer, a quien se trata de convencer para que sea un instrumento dócil.

Por su parte, Osuna recomienda lo siguiente a las que están en el último mes del embarazo:

---

(33) Luján: *Coloquios matrimoniales*. Atlas, Madrid, 1943, p. 112.

> A las mujeres que están en su mes, dicen que es bueno un poco de ejercicio y no veo otro mejor que ir a misa cada día y mire que es obligada a confesar y comulgar, pues que el parto es negocio tan peligroso, y también se apareje a paciencia, y aprenda las palabras que ha de decir al tiempo de los dolores, porque después no diga desvaríos, como otras que echan piedras al cielo (34).

A finales de siglo, el Padre Pineda, en su enciclopédica *Agricultura cristiana*, vuelve a tocar el tema de la dieta que conviene a la futura madre, así como recoge todas las informaciones que le proporciona su extensa cultura sobre la procreación, la gestación, el parto. Debemos, sin embargo, señalar la diferencia entre Juan de Pineda y los autores de las décadas anteriores: el Padre Pineda se sitúa en un plan teórico en el que el acopio de *autoridades* y de conocimientos sacados de las fuentes más diversas, oculta parcialmente el proyecto moral que aparece como desligado de la realidad concreta.

El interés de un Osuna y más todavía, quizá, de un Luján, reside en que las obras de estos autores aparecen como una auténtica *vulgarización* de las ideas de Vives expuestas en su *De Institutione foeminae christianae* (1523) y en el *De officio Mariti* (1528). También Guevara en su *Reloj de Principes* da abundantes consejos sobre el tema, y también conviene recordar el éxito de un tratado del médico Eucharius Roesslin, publicado a principios del siglo XVI y varias veces reeditado, tratado intitulado *De partu hominis* (35).

LA CRIANZA

Dorotea, la sabihonda consejera de Eulalia, explica luego a la futura madre por qué debe amamantar al niño: toma otra vez ejemplo de la Naturaleza, y echa mano de Platón, para subrayar que nunca una mujer quiere tanto a su hijo, sino cuando le da de mamar, y, un hombre, cuando lo coge en brazos. De este amor materno fue ejemplo la Virgen María, añade también. Y, por si tales argumentos fuesen insuficientes, apela al interés: los padres deben ocuparse del niño si quieren que éste les muestre agradecimiento cuando lleguen a viejos.

Es notable el tono en que Luján hace la apología del amor materno que encuentra su compensación en la contemplación del hijo:

(34) *Norte de los Estados*, fol. o V (r)-o VI.

(35) Redondo: *Op. cit.*, p. 632, y todo el capítulo XI, que ofrece un estudio muy documentado de las fuentes del tema del niño a principios del XVI.

> Si las madres no gozan de los hijos cuando son niños, ¿cuándo los han de gozar? ¡Qué gozo recibe una madre cuando ve a su hijo dar una risada, hacer un pucherito para llorar, pedirle la papa, meterle las manos en las tetas y aun tirarle de las tocas, traer las manos por las barbas de su padre, decir mil palabritas graciosas y otras infinitas cosas! (36).

Reflexiones que parecen directamente sacadas del *Reloj de Príncipes*, en que, con el mismo tono de tierno cariño, escribe el famoso predicador lo siguiente:

> ¡Qué cosas es ver a un niño cuando se quiere reír, cómo cierra los ojitos, cuando quiere llorar hace puchericos, cuando quiere hablar señala con los dedos, cuando quiere andar anda con pies y manos y, sobre todo, cuando comienza a hablar, en las unas palabras duda y en las otras muy graciosamente cecea! *¡Qué cosa es tan deleytosa al padre verlo y a la madre consentirlo*, cuando maman los niños con una mano les descubren los pechos y con otra mano les estiran de los cabellos y, sobre todo, con los pies dan coces y con los ojos hacen cocos! (37).

Ya Osuna había recomendado a su amigo que se dejase de buscar amas de cría, mientras tuviere salud la madre, recalcando la diferencia entre la actitud materna inspirada por la Naturaleza y la del ama:

> ...la madre alquilada, enfín es jornalera y labra en heredad ajena, donde siempre hombre suele labrar peor y menos (38).

Achaca el afán de buscar ama a «pereza y flojedad» y amenaza con las penas futuras cuando las madres «vieren las malas costumbres que su hijo mamó en la leche ajena». Culpa a la madre y también al hombre, ansioso por volver a tener relaciones con su mujer, y le compara con «el pavón lujurioso que busca los huevos de la pava y quiébraselos a picadas porque no se enclueque y lo deje, parándose fea y flaca, desconvenible para el ayuntamiento» (39).

Subraya la importancia de dar de mamar, planteando la relación entre madre e hijo en términos de reciprocidad según una lógica que podríamos calificar de mercantil:

> El poco amor que las mujeres presuntuosas tienen a sus hijos procede de no los haber criado a sus pechos y, por tanto, no se maravillen si sus hijos las aman poco;... y no sólo este

---

(36) Luján: *Op. cit.*, p. 133.

(37) Citado por Redondo, *op. cit.*, p. 631. *(Reloj de Príncipes*, Liv. II, cap. XVIII, folio CLIVº).

(38) *Norte de los Estados*, fol. o VII (r).

(39) *Idem*, fol. o VII (r).

mal, sino que pierden la obediencia a sus padres, se levantan contra ellos y los menosprecian porque no trabajaron en criarlos; así que cuando por no trabajar, deja la madre de criar su hijo, piense que ha de perder lo más del amor que el hijo le debiera tener, y parece cosa justa que renunciada la carga pierda el provecho (40).

El mismo eco encontramos bajo la pluma de Luján, que justifica en estos términos la relación madre-hijo:

Paréceme que es tan grande el vínculo y debía ser tan grande el amor entre madre e hijo, que no sólo lo había de criar ni dar a criar fuera de casa, mas ni aun por espacio de una hora no lo había de apartar de su presencia, porque viéndolo ve lo que nació de sus entrañas, ve lo que parió con tantos dolores, ve al que ha de heredar sus bienes, ve aquel en quien ha de quedar la memoria de su linaje, ve aquel que ha de ser descargo de sus cargos... (41).

Amor e interés están estrechamente ligados, y nos parece notable y característico de la nueva mentalidad individualista, de cuño burgués, la voluntad de ser el único artífice de sus bienes —aquí el o los hijos— para asegurar su dominio sobre ellos. En el rechazo violento de toda intervención extraña, incluso del servicio de una criada (el ama), podemos ver el afán de independencia individualista e indirectamente el deseo de un grupo social de asentar su poder, acumulando bienes por su propio esfuerzo, en contra de la mentalidad de la clase dominante, cuya superioridad se inscribe tradicionalmente dentro de una relación de dependencia mutua entre el amo y el criado, el señor y el siervo.

La actitud maternal preconizada por Luján, se parece mucho a la de un pequeño comerciante, lo que no deja de sorprendernos si pensamos en el peso cultural de la nobleza en la época, y nos obliga a interrogarnos sobre el público al que se dirigía, público relativamente importante para entonces, si nos atenemos al éxito de los *Coloquios matrimoniales*.

LA EDUCACION

El papel materno se limita a la concepción y a la crianza; al padre incumbe la educación del hijo, reparto de tareas que, si bien tiene un fundamento biológico evidente, señala, sin embargo, la inferiori-

(40) *Idem*, fol. o VII (r)-o VIII.
(41) Luján: *op. cit.*, p. 134.

dad de la mujer, pues a ésta le corresponde la responsabilidad del cuerpo y al hombre la del espíritu del hijo.

Numerosos son los autores que insisten sobre la importancia de la educación, enfocada principalmente desde un punto de vista moral. Así, Miranda Villafañe recalca, a un tiempo, el papel de la educación y la responsabilidad de los padres: los padres *buenos* que tienen hijos *malos* son responsables de las malas inclinaciones de éstos. Así la educación puede corregir la condición natural como, si falta, puede echar a perder un natural de suyo bueno. La supremacía que se da a la educación borra la noción de destino, así como la de superioridad ligada a la sangre: el nacimiento no es más que un punto de partida a partir del cual todo depende del hombre, de sus esfuerzos.

Este proyecto educativo se expresa en términos de moral cristiana: ya hemos visto el peso de la religión en la concepción que se tiene del niño; pero la moral cristiana desarrollada por los mismos autores, a propósito de los modelos de conducta que proponen a sus contemporáneos, está, ante todo, al servicio de la convivencia social, comportándose como buen cristiano quien se comporta como un buen ciudadano.

Más profunda es la huella de la religión en la incapacidad común a todos estos autores, por separar claramente el interés y la moral: al revés, ponen todo su empeño en demostrar que moral e interés personal se refuerzan mutuamente, y podemos calificar de auténtica ideología y «falsa conciencia» esta búsqueda de una armonía social cristiana basada, sin embargo, como lo hemos visto, sobre la independencia del individuo.

Situándose en el plano de la constatación, el autor del *Despertador del alma* opina que:

> ...ése es el mayor mal que hay en el mundo, que los padres bien criados crían peor a sus hijos (42).

¿Crítica velada de la nobleza? (varios son en la época, y en particular bajo la pluma de intelectuales erasmizantes, los testimonios de una supuesta *decadencia* de la nobleza) o ¿crítica de los padres de origen humilde, que proporcionan a sus hijos lo que ellos no han tenido, permitiéndoles disfrutar de las ventajas de su ascensión social, en vez de inculcarles los principios y las cualidades que hicieron posible tal ascensión? En el fondo, la crítica es la misma, que se dirija a los que se niegan a evolucionar con su tiempo, haciendo suyos los nuevos valores propios de la ciudad y del trabajo artesanal y comer-

(42) *Ibid.*

cial, o a aquellos que se dejan deslumbrar por el modo de vida de la aristocracia, negándose así a sí mismos, al desear cambiar de identidad social.

Veamos, pues, cuáles son las obligaciones del *buen padre.* Siempre tan práctico, Luján subraya la base material del papel paterno: la primera obligación del padre consiste en mantener al hijo (función alimenticia en que descansa la autoridad paterna), y Luján va hasta precisar que:

> ...menos mal sería un hombre dejar de oír misa que no dejar de ganar de comer para sus hijos por oirla. Y por esto nuestro Dios no mandó que oyésemos misa todos los días, sino los domingos y fiestas de guardar (43).

Reflexión que debemos situar dentro de una clara corriente erasmista frente a la costumbre de la misa diaria, propia esencialmente de los caballeros de las ciudades. (Conviene insistir, una vez más, en el carácter clasista de toda la literatura moralista que se dirige preferentemente al público ciudadano, único objeto de su preocupación.)

Reflexión que cobra nueva dimensión si la relacionamos con los hechos: la frecuencia del abandono de niños (44); los testimonios a menudo trágicos que nos ofrece especialmente en el siglo XVII la literatura, tanto en las novelas como en el teatro (45); y, en el mismo siglo XVI, con las numerosas críticas dirigidas a los maridos que se lo gastan todo en divertirse, principalmente con el juego, dejando a su mujer y sus hijos en la miseria (46).

Luján avanza, pues, una idea *moderna* al asentar la autoridad paterna sobre el trabajo del padre, cuyo trabajo asegura la subsistencia de la madre y de los hijos.

El padre que nos presenta Luján es un padre *burgués* que considera el trabajo como un valor positivo, ya que el resultado económico de este trabajo condiciona su autoridad sobre sus hijos.

Sin embargo, Luján reconoce mucha importancia a la práctica religiosa, pero esencialmente como factor educativo: Dorotea evoca sus recuerdos de niñez y la conducta de su padre, vivo ejemplo de lo

---

(43) *Idem,* p. 181.

(44) *Cf.* núm. 25.

(45) Por ejemplo, la novelita de María de Zayas intitulada *El prevenido engañado,* de donde sacamos las líneas siguientes: «vio cómo la dama se había bajado a una parte que estaba un aposentillo derribado y que tragándose unos gemidos sordos, llamando a Dios y a muchos Santos que le ayudasen, parió una criatura y los gritos desengañaron al amante de lo mismo que estaba dudando. Pues como se vio libre de tal embarazo, recogiéndose un fadellín, se volvió a su casa, dexándose aquella inocencia a lo que sucediese». Bruguera, Barcelona, 1973, p. 140.

(46) A. de Torquemada: *Colloquios satíricos.* N.B.A.E., Madrid, 1907, t. 2, pp. 492-493.

que predica el autor. Sabemos que obligaba a sus hijos a oír misa a diario, y Dorotea comenta:

> ...y dígote una cosa que muchas veces miré, que hacíamos más hacienda y mejor hecha, y todo se aliñaba mejor oyendo misa que si por hacer la hacienda la dejáramos de oír (47).

La contradicción con lo que precede no es sino aparente: el autor señala los límites dentro de los cuales se sitúa el comportamiento del buen padre: faltar a misa si es necesario para que no les falte el alimento a los hijos, pero obligarles a ellos a oírla con regularidad. La religión se convierte así en auxilio de la educación y ejemplo notable de la importancia que Luján da a las actitudes, al comportamiento físico sobre la conducta humana, le hace decir a Dorotea que su padre aficionaba arrodillarse para favorecer la devoción.

Escritor hábil, Luján nos prueba a través de la conducta de Dorotea, y por medio de sus recuerdos, cuán importante es el ejemplo que puede dar el padre.

Luján, Palmyreno, Espinosa, Camos insisten, lo mismo que Hermosilla, sobre la atención que el padre debe dar a sus hijos, estando siempre dispuesto a enseñar, guiar, corregir en una dedicación constante.

Palmyreno, en su *Diálogo de imitatione Ciceronis* escrito para enseñar a sus lectores a componer fácilmente en latín, de modo que puedan improvisar en este idioma, escoge significativamente como personajes un padre y su hijo. Al principio del diálogo, el hijo expresa su miedo de molestar a su padre, que está estudiando en su despacho, y le contesta éste en estos términos:

> Para mí no hay estudios más graves que estudiar en tu provecho y de todos tus hermanos (48).

Entre los intereses que un hombre tiene en su vida, el niño ocupa el primer lugar, actitud cuya modernidad conviene recalcar, si pensamos en el elevado grado de la mortalidad infantil que inevitablemente limitaba el interés por el niño. (Bien conocidas son las líneas en que Montaigne confiesa no estar muy seguro del número de los hijos que tuvo con su mujer.) (49).

Así el padre debe también cuidar de las amistades de sus hijos: Camos subraya la importancia de las buenas costumbres y frecuentaciones:

---

(47) Luján: *Op. cit.*, p. 155.
(48) *Diálogo De Imitatione Ciceronis*. Valencia, 1573, p. 102.
(49) *Essais* II, p. 8.

> ...adviertan en ello los padres de familias y miren con quien van y que compañías son las de sus hijos, que sean tales cuales querrían que ellos fuesen (50).

La atención que el padre dedica al hijo obedece toda a la necesidad de enseñar y corregir: toda clase de placer desaparece bajo el peso de esta responsabilidad paterna. Nuestros autores insisten en que el padre debe ocultar su afecto bajo una aparente severidad, y así lo dice Camos:

> ¿Quieres que te tengan por amoroso y verdadero padre de tus hijos? Vézales a sufrir tus correcciones y castigos... puesto que dándoles erudición y enseñándoles como debes excusarás que no sean vagabundos o que anden de puerta en puerta pidiendo de comer como perdidos (51).

Es preciso castigar, pues, para acostumbrar a los hijos a llevar una vida de disciplina y de trabajo que asegure su independencia económica y su honrabilidad.

Es preciso también que el niño aprenda pronto el oficio o las actividades a las que deberá dedicarse de mayor. Conviene evitar, por encima de todo, la ociosidad, y Camos recomienda la misma actitud para con el niño, sea noble o no. El joven noble debe así entrenarse para ser vigoroso y ágil, jugando a las cañas, a la pelota, montando a caballo, ejercitándose en la caza y en el manejo de las armas, pues el «oficio» del noble es la guerra.

Podemos notar aquí, una vez más, la ambigüedad del pensamiento de nuestros autores: su proyecto educativo corresponde a una visión burguesa e individualista de la sociedad, lo hemos visto ya, y al mismo tiempo se encuentran inmersos en una realidad social de marcado cuño aristocrático: intentar superar la contradicción, criticando como defectos morales actitudes típicamente nobles (la ociosidad esencialmente), y proponiendo un modelo de conducta burgués, cuyo contenido transforman, para que sea aplicable a la nobleza, sin cambiar naturalmente los principios que lo inspiran, como si esperasen «recuperar» a la nobleza, sin advertir la incompatibilidad de sus presupuestos con la concepción medioeval, que sigue teniendo la nobleza española del vivir humano.

Para mejor convencer a la nobleza (?), Camos recomienda que se enseñe a los hijos el desprecio de los bienes de este mundo, pues el hombre de rango más elevado debe ser capaz de sufrir igualmente la

---

(50) *Microcosmia y gobierno universal del hombre cristiano*, Barcelona, 1592, parte II, p. 25.
(51) *Idem*, parte II, p. 90.

buena y la mala fortuna. Tópico entre cristiano y estoico, que a finales del siglo XVI poco tiene que ver con la realidad social, y el poder cada vez más seguro de los nobles. De hecho el desprecio de los bienes de este mundo tiene un sentido preciso para Camos: se trata de enseñar a los hijos a que no gasten mucho en vestidos y en fiestas especialmente, pues no puede tener riqueza quien necesita mucho dinero; el desprecio de los bienes de este mundo expresa en realidad el sentido del ahorro y de la acumulación de bienes, propio de la mentalidad burguesa.

Por su parte, Espinosa recomienda que se castigue más duramente al niño si no cede en seguida, y recurre a la religión para reforzar con el terror del Más Allá su voluntad educadora:

> No conviene que aparten del muchacho la disciplina y los azotes, pues por ellos no morirá y, castigándole, se librará su ánima del infierno (52).

Luján, también, se muestra enemigo de regalar a los niños; un niño regalado será un hombre frágil, y justifica su aserción, nuestro autor, oponiendo el vigor del hijo de campesino, fuerte y sano, a la debilidad del hijo de ricos, que muere precozmente. (Excusado es decir que tal oposición era seguramente más aparente que real, ya que eran entonces desconocidos los métodos que hubieran permitido establecer una comparación válida entre distintas condiciones sociales.)

No carece de interés notar que, al término de campesino, Luján opone el de rico y no el de noble, prueba del papel creciente de la ciudad y de la confusión que favorece entre nobleza y dinero. Luján hace lo que podríamos llamar un amalgama entre vida fácil y vicio, vida fácil y fragilidad física y moral. Se trata, para él, de formar hombres capaces de hacer frente a las dificultades de la conquista de este mundo (conquista comercial más que guerrera) de apoderarse de él, política y económicamente. La riqueza material debe ser el premio de la virtud y del esfuerzo, es decir, de la disciplina y del trabajo, y así recuerda una ley de la antigüedad según la cual se desheredaba a los hijos viciosos, y añade:

> No es de maravillar ahora en nuestros tiempos que un hijo sea vicioso, pues tienen por cierto que no han de ser desheredados, sino que ya saben que, buenos o malos, la hacienda es suya. Para mí tengo que si la ley de los Lidos se usase no osarían muchos y muy muchos alargar tanto las riendas a los vicios. Muchos mozos hay que desde sus niñeces son buenos e inclinados

(52) Espinosa: *Diálogo en laude de las mujeres*. Madrid, 1946, p. 243.

a virtud y otros millares de millares hay que son inclinados a maldades. Y así a los unos como a los otros aprovecha el castigo dende que son chiquitos, porque al bueno, y que naturaleza le dio buena inclinación, prevalecerá en ella, y al malo, y que se la dio mala, enmendarla ha, porque casi siempre la buena costumbre prevalece contra la mala inclinación (53).

Vemos en estas líneas el fundamento optimista de la teoría educativa de Luján: la costumbre, es decir, el empeño del padre puede más que la condición natural; el hombre no solamente es capaz de transformar el mundo, como lo viene haciendo de modo visible desde hace unas décadas, sino que es capaz de transformarse a sí mismo en la persona de su hijo. El porvenir aparece como la revancha del pasado: en cierto modo se le promete al individuo la realización de sus aspiraciones sociales a través de su hijo, con tal que le sepa educar en forma. La capacidad de represión es proporcional al afán de medrar, y así la herencia se convierte en un premio de buena conducta.

El carácter dominante de la educación, preconizada entonces, es su aspecto represivo: el porvenir del hijo, el futuro adulto que llegará a ser, constituyen la preocupación primordial del *buen padre:* el niño sólo existe en función del proyecto que forma para él su padre; fuera de este «deber ser», no tiene existencia el niño, desapareciendo de la relación padre-hijo toda noción de placer, de relación afectiva espontánea y gratuita, y, sin embargo, hemos visto en qué términos cariñosos hablaban Guevara y Luján de la criatura en brazos de su madre. Todo ocurre como si al llegar a la edad de razón o supuesta tal, la relación del padre para con el hijo debiera someterse por completo a lo que manda la razón, que completa la experiencia paterna.

De hecho, todos los autores de la centuria coinciden en el mismo terror frente al cuerpo en tanto que sitio de los sentidos, y a lo que llaman «las pasiones», o sea, frente a todo lo que, en el ser humano, escapa al poder de la razón.

Enalteciendo la razón como la facultad distintiva del ser humano, fundando su moral sobre la razón (la razón guía la voluntad para someter las pasiones a la par que el desarrollo de la aritmética y sus aplicaciones hace de la razón lógica un instrumento eficaz de conquista del universo), nuestros autores reducen el individuo a su facultad racional y centran su proyecto educativo sobre el desarrollo de esta facultad, en una doble perspectiva, práctica y moral. (Esta cristianización de la razón individualista es distintiva de la ideología de

(53) Luján: *Op. cit.*, pp. 146-147.

toda esta corriente intelectual, que se desarrolla siguiendo las huellas de Erasmo, pero con un carácter cada vez más marcadamente católico.)

Moral y práctica, garantizada por la experiencia, la razón se convierte así en el fundamento indestructible de la autoridad paterna. El padre, con su experiencia y su capacidad de razón, sabe lo que le conviene al hijo, sabe lo que deberá ser el hijo y, por lo tanto, orienta todos sus esfuerzos hacia la consecución de dicha meta. Podemos subrayar otra vez el carácter terrorista de esta concepción educativa, que pretende encerrar en un esquema racional y voluntario el desarrollo de un niño.

El padre es todopoderoso (y la figura del padre se vuelve a encontrar al nivel colectivo, siendo el Príncipe el padre de sus súbditos, dentro de un absolutismo idéntico en la familia y en el Estado) y, por consiguiente, enteramente responsable de la conducta futura de sus hijos.

En el quinto coloquio vemos así al hijo de Dorotea dar un ejemplo vivo de los consejos y las recomendaciones de su madre, reproduciéndose la situación anterior al nivel de la segunda generación, pues Julio le da consejos de buena conducta a Hipólito, el hijo de Eulalia.

Julio afirma a su vez, y él es el niño, habilidad del autor para convencer mejor a sus lectores (créenme sus hijos reacciones así), que es buen padre quien, en vez de regalar a sus hijos, los castiga:

> Regalar un padre a su hijo es darle rejalgar con que muera en esta vida y en la otra (54).
>
> El padre, en fin, que a su hijo regala, más deseo tiene de verlo en la horca que no en otro cabo en honra (55).
>
> Los padres con pereza ni quieren dar buena crianza a sus hijos, diciendo que son niños y que les queda harto tiempo para ser doctrinados, y para mejor excusa de su error afirman que les es dañoso a la salud de los niños el castigo. Con este descuido que tienen los padres de sus hijos permite Dios que salgan tan escandalosos en las repúblicas, tan infames a sus parientes, tan inobedientes a sus padres, tan malignos en sus condiciones, tan aviesos en sus costumbres, tan inhábiles para la ciencia, tan incorregibles con disciplina, tan amigos de la mentira y tan enemigos de la verdad, que quisieran más sus padres haberlos castigado con ásperas disciplinas o con haberlos llorado con lágrimas que verlos vivir con infamia y venir a parar las más veces en la horca (56).

---

(54) *Idem*, p. 167.
(55) *Idem*, p. 169.
(56) *Idem*, p. 170.

Luján, en boca de un niño responsabiliza a los padres, haciéndoles entrever el porvenir de desgracias que les espera si se muestran «perezosos» en su oficio de mentor. El hijo es la hechura del padre, su mejor «obra», la que da testimonio de lo que es capaz, el medio por excelencia de realizarse personalmente en la fabricación de su descendiente. La voluntad de poder implícita en esta concepción hace caso omiso del niño en tanto que persona, como ignora, evidentemente, el peso de las circunstancias sociales de todo tipo sobre la evolución del ser humano.

Julio, a petición de su amiguito, enumera las virtudes que debe poner en práctica el niño o las cosas que no debe hacer.

Lo primero consiste en «huir de la ociosidad», lo segundo «huir el regalo del padre y de la madre», lo tercero ser pacífico, la cuarta cosa no ser mentiroso, lo quinto «apartarse de los vicios de la carne», no jugar, no tomar vino, tener caridad y paciencia con los demás, no jurar, acostumbrarse a ayunar «porque el ayuno mata el pecado», confesarse una vez al año.

Después de estas recomendaciones abstractas, Julio cuenta cómo ocupa el día: al levantarse se santigua y reza un poco, se lava manos y cara, saluda a sus padres, come media docena de pasas y se va a clase («al estudio») haciendo, de camino, una paradita en la iglesia. En la escuela pone todo su empeño en aprender «la doctrina del maestro», de vuelta a casa se para otra vez en la iglesia, al llegar a casa se pone al servicio de sus padres por si tienen que mandarle algo. Venida la hora de comer, primero dice él la bendición de la mesa y sirve a sus padres, cuando han comido, da él las gracias y, echando otra vez la bendición, se pone él a comer, procurando «comer templado» y de una sola «vianda». Charla un poco con sus padres y vuelve al «estudio», pasando de nuevo por la iglesia, como lo hará al regresar a casa luego. De vuelta a casa repasa sus lecciones, hace lo que le mandan y, si queda tiempo antes de la cena, lee los Evangelios o el Flosanctorum. Cena de la misma manera que comió, vuelve a estudiar dos horas y reza antes de meterse en la cama, confesándose a Dios.

Los días de fiesta oye misa, sermón y vísperas en vez del estudio.

Trabajo y recogimiento caracterizan pues la vida de este niño modelo. Unicos ratos de expansión: las conversaciones con sus padres y la lectura de libros religiosos.

Julio precisa incluso que, en el estudio, se aparta de muchos «que todo el tiempo gastan en consejuelas y chismerías»; de diversiones no se habla, sino para prohibir el juego, de camaraderías tampoco se hace mención. El cumplimiento de sus obligaciones llena toda la vida

de Julio, en la que nada es gratuito ni espontáneo. Su vivir de niño consiste en adquirir las cualidades y buenas costumbres que harán de él un ciudadano responsable, trabajador y cumplidor de las leyes. Puede resultar sorprendente la austeridad de este modelo de vida y conviene insistir en la reflexión que hace Julio acerca del peligro que representa la carne: actitud «puritana» en violento contraste con la exuberancia amorosa que marca las décadas anteriores, como dan de ello abundantes testimonios los cronistas del siglo XV, los poetas de la corte de Juan II, autores como el arcipreste de Talavera o Fernando de Rojas, y en contraste también con la multiplicidad de lances amorosos que forman la trama esencial de numerosas comedias o novelas cortas. Insiste mucho el portavoz de Luján sobre la importancia de la «limpieza de costumbres»:

> ...debe un niño apartarse mucho de los vicios de la carne, no sólo de cometerlos, mas ni de verlos, y no sólo de no verlos, mas de oírlos mentar (57).

Puritanismo que si bien viene corroborado por todos los moralistas del siglo XVI, nos parece en total desacuerdo con las costumbres, y corresponde mejor a la mentalidad burguesa del siglo XIX (58).

Insistamos otra vez en que la concepción de la vida, y por consiguiente el proyecto educativo, vienen determinados por una implícita noción de «rendimiento»: el hombre debe hacer fructificar lo que recibió al nacer, sea poco, sea mucho, se trate de aptitudes personales o de bienes materiales, y es responsable del resultado final, como un negociante es responsable ante sus acreedores del resultado de sus operaciones. La mayor responsabilidad que le incumbe al hombre es así la de ser un *buen padre*, es decir de lograr formar un adulto dotado del máximo de cualidades, según el modelo ético esbozado antes.

Este sentido de la responsabilidad, junto con los inevitables fracasos individuales ampliados por las circunstancias socio-económicas al avanzar la centuria, explica quizás que también encontremos bajo la pluma de varios tratadistas acerbas reflexiones en contra del niño y de la ingratitud de los hijos. Los mismos que se preocupan de pedagogía dejan escapar frases rotundamente hostiles: Camos cita a Eu-

---

(57) *Idem*, p. 171.

(58) Hace observar Philippe Ariès en *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon, París, 1960, que en Francia, durante los siglos XVI-XVII conviven dos actitudes totalmente distintas frente al niño, por una parte una gran libertad de comportamiento en lo que toca a la sexualidad, como se deduce de los ejemplos sacados del diario del médico del futuro Luis XIII; por otra, una actitud (nueva) de pudor, como la recomendada por un Gerson. Otra vez la actitud de nuestros autores corresponde a una mentalidad *nueva*.

rípides según quien el que no tiene hijos no conoce su felicidad, después de citar las numerosas preocupaciones que acarrean consigo los hijos. Opinión compartida por Francisco de Avila, según quien los hijos no representan sino la ruina del patrimonio paterno.

> ...son éstos (los hijos) fuego de la hacienda de los padres, perdición de la honra, desasosiego de la vida, traen a los padres por el amor grande que les tienen en un continuo cuidado y miedo (59).

P. de Medina en su *Libro de la verdad* hace que su personaje portavoz, la Verdad, disfrazada de hermosa doncella, desengañe así al magnate a quien apareció en sus jardines y que se dice feliz, contando entre sus motivos de felicidad a sus tres hijos:

> ...tengo hijos hermosos que mucho amo. Tengo un hijo mancebo magnánimo y esforzado. Tengo una hija doncella casta y honesta, un niño muy donoso, recibo con estos hijos gran alegría, porque son a mi contento y tengo en ellos quien me suceda.
>
> *La Verdad.* Mira, hombre, bien se ve que naturalmente es grande el contento que tienen los padres con los hijos. Mas has de saber que los hijos son dulzura amarga, miel vuelta en hiel. Créeme, hombre, que los hijos son fuente de grandes cuidados, que teniendo hijos nunca vivirás sin miedo (60).
>
> Y la Verdad añade que tan sólo puede realmente alegrarse de tener una hija si ésta quiere consagrar su virginidad a Dios.)

Osuna, para consolar a su joven amigo, ya había tenido estas reflexiones:

> Pues que no es bien tener hijos si no son buenos y es más mal tenerlos malos que no tener ninguno, igual corazón habías de hacer en cosa tan dudosa, porque muchas veces es muy mejor no tenerlos (61).

En todos nuestros autores el niño está enfocado en su «deber ser» a través de la responsabilidad paterna y de su dimensión económica como fuente de gastos primero y como heredero luego. Incluso los autores religiosos, Camos por ejemplo, plantean el problema de la educación en términos de inversión no siempre rentable:

> ¿Sabéis que descanso y contentos juzgo traen los hijos? Pesadumbres en criarlos, gastos en sustentarlos, deshonor si salen

(59) Avila: *Diálogos en que se trata de quitar la presunción y brío al hombre...* Alcalá, 1576, p. 172.

(60) Pedro de Medina: *Libro de la verdad*, Toledo, 1566, fol. XXII.

(61) *Norte de los Estados*, fol. 1 IIII (r).

malos y, finalmente, otro dueño en mi casa, que siendo yo viejo todos se vuelvan a él y nadie a mí y aun por verse libre del embarazo que le parece le hace su padre en casa, le desea la muerte (62).

El dilema no tiene solución, pues los mismos autores están convencidos del poder de la educación, que convierte en naturaleza lo que al principio no es más que costumbre. La voluntad de poder, así como el sentimiento de que, confiando en su razón, el individuo no puede fallar, exacerban el sentimiento de responsabilidad hasta el extremo de que el fracaso supone culpa.

LA EDUCACION DE LAS NIÑAS

Cuando los moralistas definen el papel del padre de familia y dan consejos acerca de la educación que conviene dar a los hijos, se trata naturalmente de los varones: después de reflexiones teóricas, el ejemplo que proponen es siempre el de un varón, mientras precisan en otra parte lo que conviene a las hijas.

Diego de Hermosilla, entre otros, establece una distinción muy clara entre la educación que deben recibir los niños y la que les corresponde a las niñas.

Insiste en que desde la edad de cuatro años el niño ya no debe seguir criándose a la vera de su madre y de las mujeres de la casa, que lo mimarían demasiado, sino ser entregado a un preceptor y a un maestro: el primero le guiará en los estudios, el segundo le dará compañía y le enseñará buenas costumbres. Indicaciones válidas para el joven noble seguramente, ya que en el mismo Diálogo hemos visto que el mercader, que había traído a su hijo para colocarle de paje, a fin de que recibiera una buena educación, decide llevárselo, convencido de que, en casa, a su lado, se educará mejor.

Educación varonil, pues, dada a los niños por hombres solamente, muy temprano. La separación de los sexos se afirma con fuerza, constituyéndose desde la niñez dos colectividades totalmente distintas y evidentemente desiguales.

Las niñas siguen a cargo de su madre, pero, subraya Hermosilla, conviene que el padre les sepa infundir respeto y temor por todas las personas en situación de darles órdenes. Como para los niños, se trata de preparar las niñas a tener las cualidades que requiere de

(62) Camos: *Op. cit.*, parte II, p. 75.

ellas la sociedad. El proyecto educativo corresponde al esquema social ideal, a la realización del cual debe tender todo buen cristiano. La educación aconsejada para las niñas corresponde pues estrechamente al papel femenino, tal como lo delimitan nuestros autores a través de críticas y modelos, papel que se cifra en ser esposa y madre, sometida cristianamente a la voluntad del jefe de familia.

Así, insiste Hermosilla en la conveniencia de enseñar respeto y temor, ya que, si la mujer pierde el freno constituido por el pudor y la timidez, no hay quien pueda con ella: «ni hay maestro en la frenería de Valladolid que haga freno que la arriende» (¡no insistamos sobre la metáfora en que se basa tal reflexión!) (63).

De la misma manera, aunque en otros términos, Camos recomienda que se enseñe a la joven a ser no solamente casta, sino reservadísima en sus modales:

> ...recatada en sus pasos, remirada en sus obras y honesta en el mirar (64).

El principal cuidado que preside a la educación de las niñas estriba en lograr mantenerla aparte de todo trato amoroso y de todo cuanto se relaciona con el amor. Así, conviene prohibirlas que gasten vestidos y perfumes que suscitan malos pensamientos, así como el trato con mujeres de conducta sospechosa.

Conviene también acostumbrarlas a estar siempre ocupadas: es lo que recomienda Espinosa, lo mismo que Camos, quien da como ejemplo a la reina Isabel la Católica, que quería que sus hijas supieran coser, bordar, hilar y gustaba de ver ocupadas en ello, en su presencia, a sus damas de honor.

Espinosa recomienda que se vigilen las lecturas de las jóvenes para que sean honestas y enseñen cosas prácticas.

Con el mismo propósito, Sánchez de Lima aconseja la poesía, que trata temas graves, mientras critica la influencia nefasta de las novelas de caballería:

> ...que no sirven de otra cosa sino de corromper los ánimos de los mancebos y doncellas con las disoluciones que en ellos se hallan (65).

(Notemos de paso el motivo de esta crítica que obedece a un propósito de moralización de las costumbres.)

---

(63) Hermosilla: *Diálogo de la vida de los pajes de Palacio.* Valladolid, 1916, p. 143.
(64) Camos: *Op. cit.*, parte II, p. 127.
(65) *Arte poética en romance castellano.* Alcalá, 1580, p. 42.

Para Espinosa, también, conviene evitar que las jóvenes vayan a los espectáculos, conversen con hombres, incluso si éstos son hombres serios o parientes suyos, salvo contadísimas excepciones. (Camos va hasta proponer muy seriamente que la conozcan tan sólo de reputación y por su retrato el caballero que va a pedir su mano para casarse.)

En fin, conviene inspirar, según las propias palabras de Espinosa:

> ...el terror de la infamia y del castigo del vicio en que cayeron otras (66).

Semejante rigor sorprende si damos crédito a los testimonios que la literatura del Siglo de Oro nos brinda del comportamiento femenino: la distancia que separa los moralistas del siglo XVI de la realidad, tal como se ofrece en la novela y el teatro de las décadas siguientes, mide quizá la lentitud con que se va poniendo en práctica la moral sexual claramente establecida para los laicos a través de la regulación del sacramento del matrimonio por Trento. (La novela del siglo XIX ilustra bien, en cambio, tal modo de pensar.)

Esta preocupación, por el recato y la honra de las doncellas, se opone a que tengan la misma formación intelectual que los varones; no pueden ir a las mismas escuelas que éstos, ni hacer los mismos estudios, ni adquirir, por consiguiente, las mismas «virtudes», declara llanamente un Miranda Villafañe.

Camos es quien mejor precisa lo que deben saber las jóvenes para ser capaces de cumplir con su papel de esposa y de madre. Es decir, saber leer y escribir, para poder aprovechar la lectura de libros devotos y manuales de moral práctica. Saber contar, para poder llevar el libro de cuentas de su casa (cuando la tengan), saber coser, hilar lino y lana, saber bordar. También deben entender de cocina, como no *sea más que para ser capaces de mandar en ella, sin contar con que,* añade Camos, a los maridos les gusta que su mujer les prepare algo de su mano, como prueba de amor, mayormente si están enfermos.

Las precisiones que nos da Camos parecen indicar, una vez más, que se dirige a la *buena sociedad urbana:* en primer lugar a los que viven de su trabajo: médicos, letrados, comerciantes ricos, que aspiran a que sus hijos vivan tan bien como ellos, si no mejor, pero al mismo tiempo quizá se dirija a la nobleza, manteniéndose en una ambigüedad suficiente.

El gran esfuerzo de racionalización de la sociedad que caracteriza el siglo XVI (institución de los libros parroquiales) lleva a los pen-

(66) Espinosa: *Op. cit.*, p. 242.

sadores de la época a concebir un reparto estricto de funciones entre el hombre y la mujer, que implica una diferenciación desde la niñez. La discriminación cultural que se establece oficialmente entonces obedece, por una parte, a la necesidad de reordenación social que sacude todo el siglo y, por otra, al deseo implícito de rendimiento social; el hombre está en este mundo para hacerse dueño de él, conviene pues acostumbrarle, desde pequeño, a las tareas que le esperan (hombre de letras o de ciencias o guerrero conquistador u hombre de negocios); de la misma manera conviene acostumbrar a la mujer a desempeñar la tarea propia de su sexo: tener y criar hijos, atender la casa del esposo, y su educación responde estrictamente a este porvenir doméstico. Es decir que desde la niñez se recluye a la futura mujer en casa, mientras que al hombre se le abre el mundo; el reparto de papeles masculino y femenino, que se establece a partir de la biología, tiene por consecuencia una auténtica doma del individuo femenino para volverle apto a servir al hombre, cortándole toda aspiración de libertad, al dejarle en la ignorancia, de manera que el mundo exterior se le aparezca ajeno. El ansia de libertad de la conciencia individualista amenazaba directamente la sociedad, como lo pone bien claro la *Tragicomedia de Calixto y Melibea;* los hombres del XVI pusieron todo su empeño en restaurar el orden social, a partir de las aspiraciones nuevas del individuo, salvaguardando la noción de libertad, fundada en el mérito personal y en el propio trabajo, libertad que garantiza el dinero (un mercader puede así *obligar* a un noble); pero, al mismo tiempo, canalizaron el instinto amoroso, haciendo de la familia la célula social básica, reduciendo el horizonte del individuo femenino a los muros de la casa.

Que del dicho al hecho haya gran trecho nos lo prueba toda la literatura del siglo XVII, especialmente el teatro, que abunda en situaciones «ilegales» (67). Pero también interesa recordar las inequívocas líneas de una María de Zayas sublevándose contra una «inferioridad» fruto de una discriminación temprana:

> ¿Por qué vanos legisladores del mundo atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendiérais que también había en nosotras valor y fortaleza no os burlárais como os burláis, y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas

(67) *Cf.* Lope de Vega: *El acero de Madrid,* cuyo fin feliz es de rigor, pero que rozó el drama.

con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas (68).

La discriminación de la educación hace de la mujer una víctima, tanto por su ignorancia como por su inhabilitación a defenderse.

Habida cuenta de la diferencia de circunstancias económico-culturales, el proyecto educativo ideado por la nueva mentalidad individualista (es decir, de cuño *burgués),* si le reconoce un estatuto social a la mujer de clase media, que en cierto modo la protege y la valoriza, se revela en toda su dimensión castradora para la mujer que pertenece a la clase rica y/o noble.

El papel femenino se encuentra así definido por las nuevas aspiraciones sociales nacidas de la vida urbana y del desarrollo comercial, y la discriminación que implica se ve justificada por la tradición religiosa. (Conformándose con los preceptos de los «vanos legisladores del mundo», Eva puede llegar a ser María.)

De todo lo dicho anteriormente podemos concluir sobre la *modernidad* de esta corriente de pensamiento en la España del siglo XVI. Prueba de ello es el comportamiento del burgués del siglo XIX que, en las novelas de un Galdós, por ejemplo, se conforma con el modelo propuesto por los autores que hemos estudiado. Nada nuevo, en particular, proponen los manuales de moral escritos para las mujeres o las novelas centradas sobre la mujer, como *La huérfana de Manzanares,* que lleva en subtítulo «obra de instrucción moral», de un tal don José Díaz Valderrama, y cuya tercera edición es de 1852 (Madrid, Imprenta de don Julián Peña, calle de la Encomienda, 22).

De los textos citados se desprende un proyecto educativo que corresponde a una concepción de la sociedad que responde a un enfoque individualista, cuyas características son: la valorización del trabajo y del esfuerzo personal y la ambición de poder; la meta del esfuerzo humano es la conquista del mundo en todos sus aspectos, conquista del planeta, conquista de todos los recursos que encierra, adueñamiento de la vida por medio de la medicina, dominio de la sociedad gracias al desarrollo de las facultades individuales.

Conviene subrayar aquí que estos intelectuales del siglo XVI se dirigían, como lo hemos indicado, a una franja forzosamente muy limitada de la sociedad: al público que sabía leer y a sus familiares que podían escuchar la lectura y, preferentemente, al público que en tales escritos podía encontrar una respuesta a sus propias preocupa-

(68) María de Zayas: *Op. cit.*, p. 193.

ciones, aunque algunos autores dediquen reflexiones precisas a la nobleza. Del *pueblo* no se hace mención, aunque los autores aparenten dirigirse a *todos*. El proyecto educativo que esbozan es entonces el de una minoría de mentalidad *burguesa* que, andando el tiempo, vendrá a ser en líneas generales el proyecto básico de la burguesía, cuando esta clase exista políticamente.

J. FERRERAS-SAVOYE

Résidence le Montgolfière
6-10 villa Faucheur
75020 París (FRANCIA)

APUNTES PARA UN POSIBLE BALANCE DE RUBEN DARIO

Darío (y en esto puede radicar su verdadera conducta revolucionaria) es uno de los primeros escritores latinoamericanos de fines del diecinueve y comienzos de este siglo que hace cuestión de su tarea, que hace de la finalidad intrínseca de escribir no sólo su preocupación privativa sino lo que, a fin de cuentas, ha de justificar su propia existencia. Todo en él parece constituido para descartar el azar o la grandilocuencia autobiográfica. Desde este punto de vista, y en la medida de su cautela para evitar que la anécdota personal comande y enturbie su voluntad expresiva, es un antirromántico. Al respecto, es bastante ilustrativo el sentido que tenía del humor. Un humor tan militante y lúcido, sobre todo consigo mismo, que algunas veces puede confundirse con la autovirulencia. Ese humor lo ayuda a mantenerse en forma, a desconfiar, a vivir alerta. Su famosa timidez puede ser, en el fondo, otra forma de recatar su activo sentido de las proporciones. Y es culto. Pero todavía es más culto su arte —lo que su inteligencia apresaba, lo que mantenía en reserva, lo que acumulaba para luego dosificar estratégicamente en sus múltiples experimentos con la palabra— un arte que no se recarga con adiposidades eruditas, que se mantiene enteco, espartano, que va a lo suyo, que husmea, persigue y se apodera únicamente de lo que necesita. No se podrá nunca, pues, acusar a Darío de ligereza, desprevención o simple descuido en el planteamiento, desarrollo y solución de sus objetivos temáticos. Es importante, para futuras apreciaciones, tener esto en cuenta.

Ahora miremos esa forma suya, esa técnica impecable para invocar, domeñar y aprovechar los ritmos. Es un músico. Su destreza melódica le permite el alarde, verdaderamente agonal, de obligar a la imagen a que rinda sus más ricas y secretas posibilidades de enlace. Detengamos, ahora, para una minuciosa complacencia en los detalles que alimentan aquella gracia omnímoda, la andadura de cualquiera de sus poemas. Veremos entonces, entre otros muchos ele-

mentos codiciosos y de ulteriores y positivos efectos, que la escogencia vocabular es el resultado de un conocimiento, agotador para sus fines específicos, de la genealogía del idioma. No por capricho están allí el vocablo príncipe o los epítetos caudales o las aliteradas romerías que, desde diversos ángulos, confluyen a la basílica del poema. Todos estos hechizos, apretados y funcionales, concuerdan para hacer del lector el último y decisivo elemento para culminar el hecho estético. ¿Se deberá este triunfo a la inspiración, a ese vendaval emotivo que, sacudiéndola y elevándola en un rapto numinoso, se apodera de su víctima cruzándole la sangre de relámpagos? Es visible que nada allí es el resultado de una concesión aleatoria. En Darío, y aquí es evidente la pericia artesanal de que hablamos en principio, se imponen siempre el control secreto, la alertada paciencia, la matemática eficacia. En Darío no encontraremos, ni por equivocación, esas escalofriantes expediciones a la noche del ser, a lo profundo de un continente señoreado por el resplandor y la sequedad del absoluto. No oiremos, tampoco, esos trenos que insuflan con bárbaro oleaje el piélago de los grandes lamentadores. En Darío encontraremos —siempre, siempre— una sumisión y un temor reverencial a las potestades, sean ellas primates, símbolos o demonios. Hay mucho de ritual en Darío. Algo del prelado que bendice los pendones y las armas del capitán que ha de sufrir los rigores de una expedición misteriosa. Y en esto radica el modernismo y es este el secreto de por qué, incluyendo al mismo Darío, esa escuela literaria no haya producido un gran poeta.

El artífice modernista se queda en la orilla del continente lírico. Adentro, en la fronda cargada de acechanzas, se oyen ferales susurros, músicas totémicas, silbos que arredran, embriagan y aceleran la sangre. Se escucha, en suma, el llamado profundo, el vaho de lo desconocido. Darío, enlucido por todos sus arreos sacerdotales, se queda de este lado, donde previas y temibles conquistas han impuesto ya el rigor y el equilibrio imperiales. Su tarea es, pues, la de alabar, embellecer y sacralizar lo conquistado. Le fruncen y asquean esas dramáticas sudorosas batallas cuerpo a cuerpo con el ángel o el leviatán de las premoniciones. Detiene su andadura prelaticia cuando oye aprestos, interjecciones y estímulos aventureros. Todo en Darío, que aparece como un gran revolucionario, es el cómodo, voluptuoso paladeo (y la nostalgia de vivirlo apenas metafóricamente) del sosiego octaviano, la complicación ceremonial y la sedante cronometría que tipifica el atardecer de las grandes culturas. En ningún caso estaba hecho para el fecundo desorden o el dinámico entusiasmo de un escenario donde se incuba una epopeya. Toda su poética, in-

sistimos, es un anacrónico testimonio de amor a la perezosa disciplina, a la gracia sin ambición y al refocilado orgullo de las sociedades canónigas. Pero le tocó, por igual, una América geográfica y humanamente amorfa y un idioma formal y espiritualmente artrítico. Le tocó, en una de esas típicas ironías en que se complace el destino de algunos grandes artistas, ejercer un papel contrario a su carácter, a su disponibilidad y a sus apetencias. Le tocó, en suma, violentarse. Al respecto, mucha parte de su epistolado es una queja sostenida. ¿Qué busca Darío, por ejemplo, vendiendo su pluma a diferentes dictadorzuelos centroamericanos? Veamos el ridículo drama sobre el más elemental de los escenarios: es Goethe buscando al príncipe. Sólo que el Carlos Augusto de sus sueños es, en la realidad, un grotesco corregidor venido a más. Agitará el turífero, colmando de aroma los malolientes cuarteles habilitados de palacios. Y sus pavanas y sonatas se trocarán en margaritas para el burdo paladar del polizonte disfrazado de césar. El poeta ha de vengarse, eso sí, en algunos bocetos esperpénticos, donde el chafarote y sus secuaces seguirán debatiéndose entre las redes de una mofa construida con líneas y crujidos de azufre.

Realmente nos hemos detenido muy pocas veces a medir el horror, el subjetivo tormento, que todo esto ha debido producir en tan insigne contemplador. Pero, al mismo tiempo, ha sido bien poco también el análisis a que hemos sometido la otra fase del drama: la que ella tiene de voluntario escapismo, de repulsa por parte de ese artista a la verdadera realidad, a su absoluta e incuestionable realidad. ¿No hay en Darío —y es aquí donde queríamos arribar— el suntuoso animador de una farsa que contribuyó a detener, en varias generaciones, la verdadera instalación en su dintorno del expresador americano? Es cierto que Darío logra una revolución verbal, una espléndida revolución verbal, pero a expensas de su alarmante ceguera, comunicada a todos sus epígonos, del estupor y la orfandad no sólo de este hemisferio sino de sí mismo. El perjuicio es, por lo menos, parejo a la bondad de tal empresa. Y lo que en última instancia nos interesa averiguar es ¿hasta qué punto la ausencia de compasión por una circunstancia —una circunstancia que nos ha sido impuesta con ferocidad en el ojo que nos mira, en el perfume o el hedor que forzosamente tenemos que aspirar, en el murmullo de la muerte entre toses, gesticulaciones y muebles, en el enigma de sentirnos vivos en un único e intransferible sitio del mundo, en la insoslayable atracción de una tierra en sus conversaciones familiares, en sus formas autónomas, en los amigos y parientes, en las alegrías y dolores que tienen nombre propio— hasta qué punto, repetimos, la ausencia de compasión por el

llamado de todo esto (y el desaprovechamiento, dicho sea de paso, de la única posibilidad de trascender universalmente en cualquier orden artístico) traiciona la íntima disponibilidad del artista, inhibe y empequeñece su destino creador e inocula en su obra los virus de su irreversible destrucción? Porque es un hecho que los recursos de Darío —su preocupación estrictamente musical, vale decir retórica, su técnica para evanescer la palabra, la opulencia y vastedad de sus recursos métricos— ya no interesan al trabajador poético, pues ellos han sido superados. Darío, juzgado a la luz contemporánea, es, apenas, una socorrida pero cristalizada referencia a un momento, a una instancia del lenguaje en la búsqueda, siempre recomenzada, de su perfección formal. Pero no es aprovechable (o lo es, apenas, en mínimos y muy acotables sectores de su obra) como guía interior, como recurrencia vital, como compañero de un mismo y desazonado camino, aspiración suprema y destino final del verdadero creador.

Hay un evidente neorriquismo en Darío. Y ese neorriquismo, que cada día oxida y paraliza con más ahínco el mecanismo de su poética, se agudiza cuando trata de ocultar con vergüenza suma (ya es legendario, entre muchos otros, aquel verso, de ruborizante candor esteticista, en que se lamenta de ser un indio a pesar de sus manos de marqués) al drama de su propia existencia. Su escapismo lo conduce a la repulsa y casi al aniquilamiento por inanición de aquellas experiencias que, en su calidad de criatura única, como lo es todo hombre, únicamente a él le fueron concedidas y, de ser posible, elegibles para la revelación. En esto lo supera nuestro Barba-Jacob. El colombiano asume sus lacras, las padece (y estamos hablando de uno de los más enfermizos epígonos del modernismo) las magnifica y las trasciende, más allá de su tendencia a desgarrarse en el atrio. Y esto lo consigue no en el plano meramente anecdótico —de la peor estirpe romántica y que, justificadamente, repugna tanto al artífice Darío— sino en el de una heroica necesidad de contribuir, con la ofrenda de sus propias laceraciones, a la dilucidación del enigma que encierra el fracaso de todo periplo individual. Los resultados de esa conducta en Barba-Jacob pueden ser estéticamente discutibles, pero nunca su actitud. En esto, inclusive, alcanzó verdaderos límites de purificación por la ignominia.

Darío, por el contrario, elude ese fragor (ese horno en que siempre encontraremos tostándose la levadura de toda la especie) se abochorna de su envoltura corpórea, descarta de sus planes el ámbito de su nacimiento. Toda su obra es una forma de contrariarse a sí mismo y de contrariar a la vida. Por eso no pudo encontrar a América (la que demora muy lejos de las latitudes retoricistas) y por eso la vida

marchita aceleradamente su obra. Fue un maestro de ritmos, pero la vida tiene un más hondo ritmo, una más secreta eufonía, cuya música, cuya dolorosa música, no se esconde en las palabras sino en el drama insoslayable y amargo de sentirnos existentes, de asumirnos en *nuestro pleno y furibundo ejercicio* de hombres. Es lo que, para apelar a un ejemplo ilustrativo (y los ejemplos son necesarios, pues de lo contrario hablamos en el vacío) hace Vallejo —este sí el verdadero amigo, el que nos pone una mano sobre el hombro y, con voz y cotidiano gesto de pariente y usando nuestras mismas palabras, nos señala y *defiende la inocencia* y el *suplicio* de nuestro ser— cuando nos invita a compartir sus harapientos vocablos: se asume en totalidad, se sufre, se absorbe a sí mismo, a la tenaz y llagada soledad de su conciencia, segundo a segundo, sin querer ser otro, sin fraguar evasiones. Sabe, ya despojado de todo embozo o incredulidad esteticista, que el hombre está irremisiblemente condenado a dos cosas: a ser, dentro de una monstruosa y tiritante soledad, prisionero de sus huesos, de su sangre, de sus sensoriales apetencias y a no poder explicarse el corriente suceder porque, tal vez, sea ese el más terrible señuelo con que lo tienta el absurdo.

¿Por qué, pues, nos preguntamos alarmados, ese exotismo persistente, esa pomposa utilería de abates, amorcillos, pajes galantes y duquesas del rococó? ¿Por qué esa unánime aceptación y ese unánime festejo (el modernismo más que una moda literaria fue un estado de lujuria que calcinó, por igual, a militares, notarios, estadistas, pensadores y cupletistas) de algo que, protuberantemente, reñía con nuestra subjetividad y nuestra circunstancia? ¿No éramos entonces, no lo seguimos *siendo, otra cosa que pueblos hambrientos, sin fisonomía,* sin voz, sin objetivos, avergonzados de nuestros harapos humanos y estéticos? ¿Por ventura alcanza siquiera a compadecerse, apenas a compadecerse, el modernismo de esta realidad brutal? Bien sabemos cuál es la respuesta. Y bien sabemos, también, cuáles fueron los motivos. *En su fondo, el artífice modernista (que perseguía más que una* revolución, así fuera una revolución estrictamente formal, el aplauso a su maestría de bailarín de minué; que anhelaba más la sabrosa sinecura y el premio oficialista que la entrega a su elegible sufrimiento, pues la verdadera poesía es sufrimiento, elegido y voluntariamente *renovado en la reflexión) ni quiso ni necesitó,* y antes bien lo miró con espanto, el sacrificio de toda naturaleza que implica una tarea de tamaña envergadura mental y humana. Ninguno de ellos fue un poeta y casi todos —en esto no insistiremos lo suficiente— se adiestraron para lucir como adornos palatinos, como *suntuosas bisuterías (ya hemos festejado la destreza de uno de*

nuestros más aplaudidos novelistas para burlarse —mientras secretamente lo admira, prolonga y estimula con todos los recursos de su estilo— del deslumbramiento producido por Darío en el alma de un déspota) encargadas de mimetizar la ignorancia del príncipe. Todos lo sabían, por lo menos los verdaderamente informados, que vivían de prestado. Que lo que aparecía como un gran movimiento de avanzada estaba compuesto, tal vez por ese atraso endémico y fatalista del idioma español, por los residuos de una tensión dialéctica en las formas expresivas de Occidente. Ya Francia, de donde ellos se jactaban de provenir melódicamente, había visto el velo del templo desgarrado por el relámpago de Rimbaud y había escuchado la noticia del arribo y la feroz instalación de Lautréamont en el reinado de las emanaciones absolutas y había visto la mueca de ahorcado de Nerval y empezaba a escuchar, absorta, en un curso sin precedentes de anatomía lírica, desarrollado por Mallarmé, cómo el poema era factible de respirar con vida propia, en total independencia de su progenitor y de las entrañas idiomáticas que lo hacen posible.

El modernismo no es otra cosa que una vasta, opulenta y tragicómica farsa estética. Ese movimiento contribuyó a atrasar, por íntima y culpable desviación de quienes lo animaban, la verdadera expresión literaria de nuestro idioma y de nuestro hemisferio. La conexión cultural fue mal hecha y hecha a destiempo. En esto, como en muchas otras cosas, hemos sido un continente y un idioma de malas. No es por gratuidad que sea ahora, a la hora de ahora, cuando la parte española de América empieza a merecer respeto e interés en los centros de cultura. El escritor de estas latitudes tuvo que violentar su tradición, someterla a una cruda remoción a la intemperie y hacer allí su lúcido inventario, para, al fin, debajo de toda aquella bisutería, encontrar su realidad y encontrarse a sí mismo. No es por azar por lo que entre nosotros ha fructificado la simiente de los grandes escritores norteamericanos. El sentido del mal y de la culpa de Faulkner, para hablar de una de las influencias más patentes, acompañado de su intensidad para iluminar los errores que el destino y la memoria social acumulan en el hombre, ha servido a la mayoría de los nuevos novelistas de Latinoamérica para especular con los conflictos y tensiones del individuo en nuestra sociedad en formación.

Veamos ahora un ejemplo de fidelidad, por parte de un escritor, a la atmósfera humana y geográfica que lo hace posible. Se ha repetido, con todas las características de un postulado, que la selva devora a Rivera en *La Vorágine* que es, como producto literario, pero nunca como conducta en el género de la ficción, una consecuencia del modernismo. Pues no lo devora en absoluto. Antes por el contrario. No

sólo alcanza a salir airoso en su emplazamiento sino que, de paso, se convierte en arranque modélico de toda una forma de contemplación americanista. ¿A qué se debe esta indiscutible victoria? Pues sencillamente al hecho de que los instrumentos de aquella escuela literaria resultan intesperadamente adiestrados por Rivera para resistir, a pie firme, las cargas cerradas que le envía la realidad. Percibimos, sin discusión alguna, que Rivera *padece* la selva. Y ese padecimiento —recuerdo, en especial, la escena de la siesta de Zoraida Ayram en la hamaca: el sosiego preñado de insectos; los elementos que reptan, suspiran o francamente se quejan; la ingente amenaza en forma de sigilo; el calor, que nos sofoca y deshace como si fuéramos un componente más en la digestión de un estómago; los símbolos que la lubricidad, disfrazada de divagación o de tedio, dibuja en el silencio; la esperanza (o tal vez la ansiedad o la agazapada locura) que acaricia y arrulla al primitivo terror— es trasladado al lector sin ninguna o con muy escasa merma de su realidad. Todo esto parece pertenecer más a Conrad que a Rivera, del cual el colombiano no tenía la menor noticia. Se trata, pues, de la purificación traslaticia de un instante geográfico (o puramente conciencial) cualquiera, del triunfo de un determinado método literario a través de los personales recursos de un narrador.

A Rivera, pues, no lo devora la selva. Lo que estuvo fue a punto de ser inhabilitado (que es cosa distinta y todavía peor) por las herramientas expresivas de que dispuso. Su boca, al necesitar de la más trágica y radiante libertad, ha podido llenársela el modernismo, la herencia modernista, con joyas de similor. Pero, en los momentos neurálgicos del relato, escuchamos su potente resuello, su cólera testimonial, su ardida compasión para sufrir, paso a paso, el itinerario de sus criaturas. Más allá de sus inevitables caídas retóricas, *La Vorágine* —que es de los primeros y más ambiciosos experimentos por dotar a la palabra americana de eficiencia mimética, de resistencia flexible y de puntería nominativa— nos ha dejado por lo menos dos o tres personajes (sin contar la velocidad en varios planos de su acción) en los cuales vibra una gama de tribulaciones que sólo pueden generar un determinado compuesto social en una determinada geografía. Porque no se trata ya del barajamiento, más o menos astuto, de unos cuantos cuadros localistas. Se trata, por el contrario, del asombro como cotidianidad, de un doble asalto del terror desde el contorno y desde nuestro sedimento psíquico, de otra nueva, sangrienta y tal vez emancipadora forma del ejercicio existencial. Rivera es el gran padre del barroco contemporáneo en América. No sólo Gallegos y Asturias sino otros muchos narradores actuales —en opues-

tas comarcas estilísticas pero en sectores precisos de su obra— son sus hijos legítimos.

Todo esto podría alcanzar a demostrarnos que con el modernismo, como con otras tantas corrientes o matices literarios, tenemos un compromiso analítico que no puede o no debe demorarse. Ese análisis, de ser llevado a sus últimas consecuencias, despejaría de obstáculos sentimentales nuestro campo de acción creadora, revertiendo en una mayor, más profunda y más rigurosa visión de nosotros mismos.

HECTOR ROJAS HERAZO

Ríos Rosas, 38, 2.º D
MADRID-3

EL ARTE CINETICO EN VENEZUELA

1. INTENTO DE EXPLICACION DE UN FENOMENO NO HOMOLOGABLE

El cinetismo sigue siendo en 1980 el arte de vanguardia preponderante en Venezuela. Lo es en todas sus variantes y en unos momentos en los que ya tiene una vigencia menos pronunciada en países como Francia o Estados Unidos, en los que había disfrutado, igual que Venezuela, de una demanda abundante durante el decenio de los sesenta, pero ya no en el de los setenta. Esta situación contrasta, por otra parte, con la de las restantes naciones de habla española o portuguesa, en donde —exceptuada, en parte, Argentina— es escaso el interés por el cinetismo. ¿Cómo puede explicarse, por tanto, este caso diferencial de Venezuela y el hecho de que haya allí alrededor de un centenar de artistas que construyen obras cinéticas bastante parecidas las unas a las otras? ¿Cómo, también, el hecho de que a cada nuevo viaje a Venezuela me encuentre con algún grupo de posibles «cinéticos emergentes» que no pueden todavía, a sus dieciocho o veinte años, pagarse un estudio, pero que se reúnen en algún garaje para construir allí sus objetos? ¿Cómo la demanda es tan insistente que en algunas oficinas llega a haber una o varias obras cinéticas en cada despacho? ¿Cómo, finalmente, explicar el hecho de que los máximos cinéticos venezolanos no vivan y realicen sus obras en Caracas, «capital mundial del cinetismo», sino en París, en donde el interés por esa tendencia decae a ojos vistas año tras año? Son muchas las preguntas y parecen obvias. Otros historiadores del arte se las han hecho también, pero sin acertar, tal vez, a responderlas convincentemente. Tampoco yo creo tener la respuesta exacta, puedo limitarme a lo poco que parece demostrable y que, sin explicar por completo el fenómeno, ayuda a ir acercándose a él.

El interés por el cinetismo es tan desconcertante en Caracas como la existencia de esa red de autopistas que compartimenta la ciudad y que impide casi por completo que se pueda disfrutar de ella recorriéndola a pie y sobre aceras anchas. Responde a una mentalidad similar a la que hace proliferar unos centros comerciales en los que

se entra a veces por el garaje y en los que se pierden irremisiblemente los usuarios. Es corriente afirmar que Caracas está anticipando el siglo XXI y que el cinetismo y la organización actual de la ciudad responden no a lo que Venezuela es hoy, sino a lo que será cuando gracias al petróleo y a la iniciativa de los venezolanos se convierta en una de las naciones de más alto nivel de vida y más alta tecnología de todo el mundo. Esta explicación me sedujo cuando la escuché por primera vez en Caracas, mientras en compañía de Renzo Sasanelli contemplaba la maravillosa ciudad y su maravilloso paisaje desde la cota mil, pero poco después me pareció que había algo en ella que la hacía dudosa. París y Nueva York, ciudades más extensas y pobladas que Caracas y notables por su alta tecnología, no han caído en la fiebre cinética, ni en el enclaustramiento en las autopistas, ni en la confusión de los centros comerciales. París y Nueva York están hechas para pasearse por ellas a pie y para comprar en comercios abiertos a la calle y no a un pasadizo cubierto o un sótano. Son ciudades no polarizadas, que han alcanzado posiblemente esa tecnología de la que se supone que, en Caracas, constituye el cinetismo una premonición. Podemos, por tanto, desechar algunas explicaciones del fenómenos que nos parecen traídas por los cabellos, pero seguimos sin encontrar una que nos convenza.

De los nueve grandes del cinetismo universal, dos son húngaros, tres argentinos, uno norteamericano y tres venezolanos. Todos ellos, excluidos el norteamericano (Malina), uno de los tres argentinos (Kosice) y uno de los tres venezolanos (Otero), residen en París. Soto y Cruz Díez —igual que Schöeffer y Le Parc— construyen allí sus obras y lo hacen con tecnología francesa. Otero las realiza ahora en Caracas, pero pasó también por París y trabajó luego en Estados Unidos, en donde disfruta del asesoramiento del Massachusetts Institute. Estos tres cinéticos, lo mismo que los restantes venezolanos que residen actualmente en París o Caracas, tienen hoy a su alcance en cualquiera de ambas ciudades, y no tan sólo en una de ellas, una tecnología suficiente para la obra que realizan.

La demanda de obras de arte al precio que sea suele dirigirse en cualquier medio lo suficientemente adinerado hacia los cabezas de serie. En el caso del cinetismo esta regla casi general se cumple en París, Nueva York, etc., pero no en Caracas, en donde el cinetismo lo invade todo y en donde la demanda es hoy tan sólo a medias selectiva. Hay que hacer constar, no obstante, que Vasarely —un viejo cabeza de serie— era buscado por los coleccionistas caraqueños antes del triunfo de Soto. Ello parece indicar que no fue el orgullo

nacional lo que indujo a los capitalistas en ciernes y a los dirigentes de las más importantes empresas a apostar por el cinetismo.

Me inclino a creer que lo que hubo en la base de este entusiasmo fue un error en la información, pero que resultó benéfico porque ha coadyuvado a que algunas de las obras más importantes del cinetismo universal hayan sido realizadas por artistas venezolanos. El posible error al que acabo de aludir fue éste: Venezuela, desde que, en los inicios del auge petrolero, comenzaron a cimentarse las nuevas fortunas, estaba cambiando de piel a un ritmo hasta entonces sin precedente en ninguna otra nación en vías de desarrollo. Todo era trepidante y vertiginoso. Los negocios crecían como la espuma; la ciudad, las exportaciones y las importaciones crecían también; la vida era movimiento, velocidad, nuevas iniciativas, esperanza de un futuro lleno de bienestar y convencimiento de que el devenir y el hacer eran más importantes que el ser y que el encuentro con uno mismo.

El cinético era el único arte que podía responder de lleno a esta mentalidad casi instintiva, a este puro hacerse y deshacerse de todas las sensaciones y de todos los objetos considerados fungibles. No se lo eligió porque el cinetismo pudiese simbolizar un progreso, una tecnología que Venezuela llegaría a alcanzar algún día. Haberlo elegido así hubiera sido cerebralismo puro, actitud que nadie ha tenido jamás en sus preferencias artísticas. Se lo auspició simplemente porque era por encima de todo un hacerse en el tiempo y porque, sin dejar de ser objeto tangible, la duración y la caducidad lo penetraban con su posibilidad constante de cambio. Debido a que no tenía nunca una forma inmutable, era el cinetismo en la intuición de sus adquirentes (no en sus raciocinios) una especie de paralelo de los negocios vertiginosos que realizaban y del ambiente dinámico y cambiante de la nueva Caracas.

La explicación que acabo de esbozar es tan plausible como cualquier otra. Creo, no obstante, que la última palabra la tienen en este caso los sociólogos y los economistas, pero no los críticos o los historiadores del arte. Estoy convencido, por otra parte, de que Venezuela conseguirá llevar a feliz término su ideal de desarrollo armonioso y de alta tecnología, y de que con su entusiasmo y con las posibilidades que su riqueza le depara, contribuirá a la creación de esa comunidad de naciones iberoamericanas que preconizan muchos de sus políticos e intelectuales, pero es probable también que cuando ese momento llegue su arte de elección no se parecerá posible-

mente al cinético, sino más bien a otro cualquiera en el que la dialéctica entre el devenir y el ser no se rompa en beneficio del primero, sino que se mantenga en su punto de equilibrio.

2. ACELERACION DEL CAMBIO Y PREMONICIONES CINETICAS

Se las presente como *arte Op* (movimiento virtual) o como cinetismo propiamente dicho (movimiento real), hay siempre en las construcciones cinéticas algo que se modifica en el tiempo y que exige, a veces, nuestra colaboración para que el cambio se produzca. Incluso cuando lo que se mueve no es tangible, tal como acaece con los chorros de luz o las imágenes virtuales, es algo que tiene una dimensión en el espacio y que o se proyecta contra un soporte o se irisa en el aire y ocupa en él un «volumen» irreal. No es, por tanto, el arte cinético un arte predominantemente temporal, como la música (sucesión de sonidos en el tiempo, pero también, aunque en menor medida para el espectador, localización de los mismos en el espacio), ni predominantemente espacial, como la pintura o la escultura (organización de unas superficies o unos volúmenes en un espacio bi o tridimensional, pero también, en menor medida, modificación de los mismos cuando el espectador se desplaza o se mueve la obra). Tiene, por tanto, el arte cinético —igual que acaece con el cine, la pantomima y la danza— una dosificación de elementos espaciales y temporales que no se da en la musica ni en la pintura o la escultura tradicionales. El hecho de que ambos tipos de solicitaciones se equilibren suele producirse en todo movimiento de un objeto o de algunas de sus partes, y acaece así tanto en el movimiento real como en el virtual, en el que quien se mueve físicamente es el espectador (o sus ojos), pero no el objeto cinético.

Frente a las artes plásticas tradicionales, cuyos creadores aspiraban inconscientemente a convertirlas de manera preponderante en el dominio de lo que permanece y nos incita a encontrarnos en la plenitud del ser con nosotros mismos, nos ofrece nuestra sociedad competitiva una alternativa desaforada de entrega a la acción, al movimiento, al cambio de nuestras situaciones y de nuestro dintorno. El arte cinético es un paralelo de esa voluntad de dominar a la vida actuando sobre ella y de obligarla a adquirir a cada instante una forma diferente y a ofrecernos en tropel sus soluciones raudas. Los artistas cinéticos obligaron a los objetos que manipulaban a convertirse en tan veloces y cambiantes como las posibilidades de la sociedad de consumo.

En Venezuela, debido al auge repentino de los negocios, surgió aprisa una clase dirigente que se encontraba como el pez en el agua en esa aceleración violenta del cambio. A ella se debió la fiebre cinética. Los artistas se anticiparon a la demanda y presintieron oscuramente que ese arte era el que mejor le convenía a una nueva sociedad con una localización muy concreta en la geografía y en la evolución de la historia.

En el cinetismo venezolano hay tres grandes inventores —Otero, Soto y Cruz Díez—, otros quince o veinte artistas de indudable interés y un centenar de epígonos difíciles de diferenciar los unos de los otros. Los tres grandes figuran entre los pintores u objetistas más importantes de América y han realizado sus descubrimientos en el momento oportuno. Merecen figurar en cualquier antología del arte universal en nuestro siglo, pero a pesar de ello son todavía más importantes como fenómeno y como intérpretes de la voluntad de expresarse a ella misma que caracteriza a la oligarquía venezolana, que los auspicia a distancia, que como creadores individuales en el seno de una tendencia cosmopolita. El cinetismo es un fenómeno con validez en todo Occidente y nació de hecho en Europa y no en América, pero el sentido que Otero, Soto y Cruz Díez le han dado es venezolano (caraqueño más bien), incluso si dos de sus máximos responsables es en París en donde construyen sus obras.

La estructura de las tres promociones de la generación de los primeros cinéticos es, poco más o menos, la siguiente:

— Primera promoción (artistas que dan a conocer sus primeras obras entre 1945 y 1950): Otero, Soto, Cruz Díez.
— Segunda promoción (artistas que se dan a conocer entre 1950 y 1955): Debourg, Carreño, Valera, Ravelo.
— Tercera promoción (artistas que expusieron por primera vez después de 1955): Salazar, Alvarez, Mérida.

3. OTERO: DEL *POP* AL *OP* Y A LA ARQUITECTURA DEL CINETISMO

Alejandro Otero (El Manteco, 1921) es el decano de la primera de las tres recién recordadas promociones. Tras haber sido figurativo, gestual y espacialista antes de 1951, inició en esta última fecha una obra de tipo cinético que —igual que el grupo de obras que realizó Soto en ese mismo año— era *Op*, con un adelanto de catorce años sobre el momento en que el *Op Art* fue bautizado así con motivo de la exposición «*The responsive Eye*», celebrada en 1965 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es verdad que algo parecido

al *Op-Art* existía desde antes de 1965, pero no con tanto adelanto como el de Otero y Soto.

Los primeros paisajes conocidos de Otero datan de 1941, pero hacia 1945 —coincidiendo con su primer viaje a París— los había despojado de tal modo de elementos fácilmente identificables que se habían convertido casi en abstractos. Igual sucedió con sus «cafeteras» y otros objetos que pintó en aquellos mismos años con una factura de rectas entrecruzadas con nervio «neocubista» y colores compuestos. Los esquematizó tanto que se redujeron poco a poco a un entronque de manchas y trazos casi gestuales, que acabaron por desaparecer asimismo. Otero las sustituyó entonces por unas cuantas breves líneas que atravesaban vibrando unos fondos casi uniformes en su cromatismo suave e ilimitadamente abierto hacia más allá de los cuatro lados del soporte. Aquello era ya espacialismo puro. Una estación, por tanto, que no podía ser de llegada, sino de partida. Más allá lo esperaban o el vacío total o el inicio de una nueva manera. Otero eligió seguir adelante, pero no eliminó la apertura del campo cromático, sino que incluso la subrayó. Inventó para ello en 1951 sus «Ortogonales», composiciones de formato cuadrado en las que un sistema de bandas verticales, contiguas y paralelas, era cortado, pasando, unas veces por encima y otras por debajo, por otro sistema de bandas horizontales. El color era puro, pero no de manera drástica. Además de los tres primarios y de dos binarios (el verde y el tantas veces olvidado violeta), admitía también como otros cinéticos el blanco y el negro, pero se apartaba que la ortodoxia en la inclusión ocasional de algunos otros colores más compuestos, pero igualmente lisos y recortados.

Aquella invención de Otero era *Op* antes del *Op*, pero también nueva abstracción *(hard edge)* antes de la nueva abstracción. Tenía por tanto que elegir de nuevo entre dos posibilidades. Otero prefirió la primera y en 1955 inventó sus «Coloritmos». Mantuvo en ellos la vibración óptica de la serie anterior, pero acudió también a la invasión del espacio, tal como había hecho en 1953 en sus murales del anfiteatro «José Angel Lamas», de Caracas, en los que adosó unos leves relieves de tiras de aluminio, rectas o rítmicamente incurvadas, sobre fondos de mosaico. El puente entre las «Ortogonales» y los «Coloritmos» lo representaron las «Horizontales activas», obras en las que desaparece el fondo y el sistema de entrecruzamientos, pero se intensifica la vibración óptica mediante unos cortes oblicuos de las bandas horizontales. Aquello era arte óptico en el sentido restringido que once años más tarde se le dio a esa etiqueta, pero fue sólo en la etapa de los coloritmos en la que Otero sacó las últi-

mas consecuencias de esta experiencia suya. Es interesante, por tanto —ya que constituye un instante crucial en la evolución del arte del siglo XX—, reproducir aquí la manera cómo Otero describió en 1977 esa etapa suya:

> «Los coloritmos —explicó Otero— eran sencillamente unos tablones alargados, atravesados de un lado a otro por bandas paralelas blancas y oscuras, cuyos intersticios amoblaba con formas de colores puros y brillantes. El propósito de estas líneas era asegurar el dinamismo total de la superficie, estableciendo un ritmo direccional abierto, tanto hacia los lados como hacia los extremos de las tablas. Los colores jugaban entre las líneas creando un contrapunto de dimensiones y espacios a partir de la vibración de paralelas y colores.
>
> De 1955 a 1960, que dura esta etapa de mi obra, el coloritmo se fue modificando. Al principio, fueron formas geométricas muy evidentes las que aparecían entre las líneas. Luego esas formas se convierten en pequeños acentos alargados de más sutil sonoridad. Más tarde todavía, esas formas se agrupan en grandes esquemas en los que casi desaparecen las paralelas, hasta que al final color y bandas blancas y oscuras constituyen un solo bloque sonoro, a veces muy fuerte, otras extremadamente refinado. El coloritmo varió, no solamente como clima expresivo, sino en cuanto a forma, color y vibración. La única constante eran las paralelas y la materia utilizada, que fue ganando en sutileza y calidad.»

Hago mías las palabras de Otero, pero añado que tras esta realización era absolutamente necesario hacer un alto en el camino. La experiencia cinética había de momento agotado sus posibilidades en la cima transitoria de los coloritmos, pero Otero no la desechó por completo, sino que la dejó entre paréntesis hasta el día en que revino sobre ella con recobrada oportunidad. Llegó así, tras la realización de unos cuantos lienzos «tachistas», a un período simultáneamente objetista, *Pop* y neodadaísta. Esto acaeció en 1961, año en el que realizó en Calafell, en la Cataluña española, su serie neodadaísta. Había en ella obras tan emotivas y violentas como «El tornillo rojo» o como «Hierros y tierra de España». Empotraba los objetos —tornillos, bisagras, rastrillos, tridentes— en una materia densa, extendida en gruesos empastes sobre una base de madera casi siempre corroída y con una extraña capacidad para reflejar, en virtud de la calidad de la ejecución y la suculencia de la materia, una luz uniforme. Otero, sin antecedentes en España, descubrió una nueva modalidad de realismo informalista a mitad de camino entre pintura y escultopintura.

No era ni el de Rauschenberg ni el preconizado por Pierre Restany cuando el año anterior había fundado en casa del pintor Ives Kline el «Groupe des Nouveaux Réalistes», sino otro menos literario y con fuertes coeficientes de tangibilidad ibérica. La ambivalencia —brutalidad y refinamiento— de la ejecución de estas pinturas de Otero y su incorporación de objetos en bruto a unas superficies informalistas eran en aquel entonces las mismas que poco más tarde resplandecerían en la tercera etapa del pintor barcelonés Antoni Tapiès, quien en el mismo año 61 en que pintó el maestro venezolano las citadas obras en Calafell estaba intentando hallar en Barcelona una similar salida antiacadémica para el preciosismo, tal vez excesivo, que comenzaba a caracterizar a los lienzos informalistas. En un momento posterior de su etapa *Pop* hizo oscilar Otero escobas, bombillas o guantes sobre puertas-soportes y construyó luego unos exquisitos encolados de cartas, sobres y documentos mellados sobre viejos marcos y tabloncillos delicadamente pintados.

En 1964 Otero regresó a Venezuela y se estableció con su mujer, la pintora Mercedes Pardo, en San Antonio de los Altos, poblado cercano a Caracas. Fue allí donde realizó las últimas obras de su etapa *Pop*—informalista, terminada en 1966—. A continuación se quedó definitivamente en las tres dimensiones y construyó sus esculturas huecas en metal, sus torres cinéticas, sus estructuras vibrantes, sus fuegos lunares en rotación solemne, sus «Cubos» con vibración y reticulación interior y sus «Espejos» y «Deltas solares», mecanos gigantescos que filtran la irisación y el aire, reflejan la luz externa o emiten la suya propia e intercomunican (movimiento real y vibración virtual) el espacio interior y el exterior. El dominio de la luz y el color nos permiten afirmar que Otero es, además de escultor, más que nunca pintor en estas obras. Su concepción nos parece, no obstante, la propia de un ingeniero o de un arquitecto e incluso —en ciertos aspectos— la de un museólogo al aire libre que reconforma en integración flexible unos espacios abiertos.

A las obras de esta nueva etapa les dio Otero el nombre de «estructuras espaciales». Los tres tipos de construcciones que más abundan en ella son unas columnas de gran altura, cuyo movimiento es rotativo mecánico, unas «pirámides» movidas con velas de metal y unas ruedas flotantes cuya puesta a punto acaba de ultimar. La aventura en la tierra, el fuego y el aire no ha terminado, pero Otero ha querido, como Kosice, hacer suyo también el encuentro con el agua y convertirse en hidrocinético.

4. SOTO: DESDE EL *OP* HASTA LA INMERSION EN EL INTERIOR SONORO DE LA ESTRUCTURA CINETICA

Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923) pertenece a esa estirpe de grandes cinéticos cuya materia primordial es la luz. Sus aportaciones inéditas las inició, igual que Otero, no como cinético, sino como *Op,* pero también él lo hizo catorce años antes del nacimiento oficial de esa tendencia. Sus estudios los realizó en Caracas. Cuando los terminó, dirigió durante tres años la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo, pero en 1950 emigró a París, en donde todavía reside. Hasta entonces había sido un pintor figurativo de empastes densos y largos, que utilizaba directamente el color para darle a sus imágenes un entallado anguloso en el que había posibles reminiscencias de Cézanne y de la época negra de Picasso.

Recién llegado a París abandonó Soto la figuración tradicional y se enfrascó en la primera de las siete etapas que cabe, posiblemente, discernir hasta ahora en su evolución de tipo cinético. La primera etapa, desde 1951 hasta 1953, entraba de lleno dentro de los supuestos del arte óptico *(Op Art).* Soto acudió con frecuencia en ella a las estructuras de repetición y a los ritmos seriales. Los colores a menudo vivos y puros se matizaban a veces hasta alcanzar tenuidades fundidas, exquisitas e inaprehensibles. Prefería ya entonces —amén del blanco y el negro— los tres colores primarios (azul, amarillo, rojo) y un binario, el verde, mezcla de amarillo y azul. La aplicación, muy propia de la nueva abstracción y del cinetismo, era ya delicadamente lisa y —exceptuado un intermedio muy breve, cuyo momento álgido se dio en 1960— lo fue siempre a partir de entonces. Semejante cromatismo constituía, por su adecuación a las imágenes y a las peculiaridades del movimiento, un acierto en el que los tres grandes —Otero, Cruz Díez y Soto— coincidían desde sus orígenes.

Rectángulos amarillos y negros, divididos por una línea oblicua, se alternaban con romboides negros en algunas de aquellas primeras obras cinéticas de Soto. Había en muchas de ellas una vitración óptica, resaltada sobre unos fondos blancos que se convertían en marfileños en la visión. Resonancias cromáticas resbaladizas se unían a la movilidad de los polígonos. Series de cuadraditos inventaban un damero cambiante y elástico. Bandas verdes o rojas, cortadas oblicuamente por la emergencia de los propios fondos, imponían una mínima sombra de ansiedad de fácil encauce. Leves puntitos o guiones aportaban una nota de ternura sutil a la ordenación serialista. Soto, en sólo dos años, había alcanzado ya una gran parte de lo que se había propuesto, pero necesitaba proseguir sin pausa su naciente

investigación. Las dificultades económicas no lo arredraban, pero como ni tan siquiera en París había entonces suficiente demanda de ese tipo de obras, se ganaba la vida tocando la guitarra en algunos clubes juveniles del Barrio Latino.

Su segunda etapa «visiva» la inició Soto en 1953 y duró otros dos años. En el bienio anterior era su repetición de formas iguales o similares lo que provocaba la vibración. En el nuevo bienio prefirió estriar algunas veces sus superficies y producir así esos clásicos efectos de moaré a los que nos tiene más que acostumbrados hoy el *Op-Art,* pero que eran casi inusitados en aquellos años. A esta misma época pertenecen algunas deliciosas «cajitas» translúcidas, en las que el rayado paralelo de sus superficies consigue efectos ópticos un tanto misteriosos. Estas investigaciones las alternó durante el citado bienio con la construcción de unos «muros» de inspiración constructivista y dominante blanca, en los que los cuadrados con leves sombras y algún que otro punteado ocasional emergían en leve relieve virtual o real sobre la base impoluta. Había también en esas obras un principio de movilidad *Op,* pero muy morigerada y con reminiscencias suprematistas.

Durante su tercera etapa (1955-58) descubrió Soto en Europa un nuevo camino y un primer galerista y comenzó a ser conocido como pintor de vanguardia en su patria. El galerista fue Denise René, quien le organizó en 1956 su primera exposición individual en París y le garantizó, a partir de entonces, la difusión de su obra. El nuevo camino se lo deparó su utilización del plexiglás como elemento modificador de una estructura previa. Era la conquista de la tercera dimensión. Sobre una base de madera adosaba Soto un velo de plexiglás pintado con unas espirales rítmicas, pero superponía a escasos centímetros del primero un segundo plexiglás igualmente translúcido y rítmicamente pintado. El movimiento del espectador provocaba así el de las formas y el fundido con aguas de moaré de los colores y ritmos de ambas superficies. Algunas veces los plexiglases no eran «espirales», sino «geométricos» y con dos sistemas diferentes: uno generalmente vertical y otro ligeramente oblicuo de bandas paralelas para cada superficie. Ese sistema de Soto, una vez trasladado al metal, fue reelaborado ocho o diez años más tarde por algunos cinéticos de varias naciones europeas que habían hasta entonces empleado en París unos sistemas más diferenciados.

En Venezuela el reconocimiento de la importancia de la obra de Soto se inició cuando en 1957 se instaló en el jardín de la Facultad de Arquitectura la «Escultura cinética en hierro», que Carlos Raúl

Villanueva le había encargado para la Ciudad Universitaria. Antonio Granados Valdés describió así tan interesante obra:

> «Se trata de un elemento cúbico cuya forma geométrica se determina por la estructura de hierro entre la que se inserta un rectángulo longitudinal. Cada una de las caras de esta escultura presenta un diseño diferente, con un entramado de varillas de hierro pintadas de azul, blanco y negro. La superposición de estos colores y de las tramas verticales, horizontales y diagonales origina una visualidad variable, característica propia de la más definida expresividad de la obra del gran artista, con sus vibraciones, cambios de las formas según el movimiento del observador, y los típicos fenómenos de orden cinético.»

La cuarta manera, iniciada ya antes de que se acabase la etapa anterior, constituye la única desviación «instintivista» que tuvo Soto en todo el decurso de su evolución. Coincidió casi, cronológicamente, con el momento *Pop* de Otero, pero fue menos drástica en su giro. Soto se limitó a incluir en sus obras algunos elementos informalistas, tales como esferitas de goma, rebujillos de cuerdas y materias más o menos rugosas, densas y erosionadas, pero sin renunciar a mantener como fondo o a superponer o intercalar sus estriados y sus superficies vibrantes.

Poco más tarde inició Soto su quinta etapa y colgó diversos objetos que se movían por obra y gracia del viento o mediante un empujoncillo del espectador. Adosó también estructuras en forma de T o sistemas de varillas oblicuas que, al cortar un tanto arbitrariamente la horizontalidad de las estrías de la obra de base, provocaban toda suerte de movilidades y efectos visuales.

En la sexta etapa —desde 1965— realizó Soto sus murales vibrantes, y en la séptima y hasta ahora última —desde 1967—, sus penetrables. Los objetos suspendidos no desaparecieron, no obstante, sino que se hicieron más ligeros y —si cabe— más refinadamente cromáticos. Los murales vibrantes había que verlos al paso, pero incitaban no obstante al espectador a que intentase «abrirlos» y penetrar en ellos. Soto concibió así la idea de romper físicamente el muro. Lo hizo primero con sus «Saturaciones movibles», apiñamiento de columnas translúcidas y vibrantes en movimiento rotativo conjunto, pero la penetración física del espectador no era todavía posible. Luego dio un paso más y construyó su fina lluvia de hilos polícromos, colgantes y sonoros. Hay en estos *penetrables* unas condensaciones cernidas de luz, vibración y color. El espectador, convertido en visitante inmenso en la obra, puede introducirse dentro de ellos y de-

gustar en un mundo inédito la sensación de estar buceando en unas aguas profundas, pobladas de lianas y algas. Estuve dentro de varios de ellos y pude comprobar hasta qué punto llevó Soto a sus últimas consecuencias en los penetrables esa plena inmersión del espectador en la obra de arte y su casi disolución física en una luz tamizada y sonora. Era algo que había sido ya presentido, conseguido incluso, en algunas mezquitas árabes y en bastantes iglesias bizantinas, pero que escasas veces había tenido una objetivación tan absorbente en nuestro ámbito occidental. Nos parecen por todo ello los penetrables la máxima aportación de Soto (la más reconfortadora también) a la evolución del arte contemporáneo y la que mejor lo define no sólo en cuanto artista, sino también en cuanto hombre que conoce la necesidad de refugio ideal o real que acucia a los demás hombres.

5. CRUZ DIEZ: DESDE EL COMPROMISO Y EL LIRISMO HASTA LA INDUCCION CROMATICA

Carlos Cruz Díez (Caracas, 1923) contaba ya treinta y siete años cuando en 1960 abandonó Venezuela y se estableció en París, en donde todavía reside. Aquel emigrante era un pintor que dejaba detrás de sí un pasado profesional en su patria, pero que, con excepción de sus primeras obras cinéticas de 1959 y 1960, había sido hasta entonces no sólo abstracto casi lírico, sino también figurativo con mensaje. Desde 1946 hasta 1951 había dirigido las actividades publicitarias de la compañía McCann-Erickson, de Caracas. Aquella labor de grafista, en la que demostró la pureza de sus lineaciones severas, la alternó entonces con la realización de una obra de caballete de inspiración social y expresionismo angustiado. Los colores eran vivos y con escasas degradaciones. La preferencia por los primarios y por el verde existía ya en estas obras, pero eran escasos el blanco y el negro, con los que completaría el sexteto de colores fundamentales de su evolución ulterior. Seres escuálidos, con «ranchitos» al fondo, gestos de desengaño, fatalismo, ternura y cansancio eran las características de estas obras de dibujo sobrio. El cielo gloriosamente azul parecía un símbolo de la indiferencia ciega de la evolución ante la miseria y el sufrimiento.

Cruz Díez pasó en el decenio siguiente varias temporadas largas en Barcelona de España y en París, pero no sólo no había pensado aún en establecerse en Europa, sino que trabajó como ilustrador del diario *El Nacional*, de Caracas, y fundó en 1957 en dicha ciudad un «Estudio de Artes Visuales», en el que enseñaba y realizaba con sus colaboradores diseño industrial y obra gráfica. Esta labor la comple-

taba con las clases que impartía en la Escuela de Bellas Artes y en la de Periodismo de la Universidad de Caracas, en la que enseñaba dibujo tipográfico.

A comienzo del decenio de los cincuenta Cruz Díez había construido unos murales en los que había intentado integrar unas esculturas que movía con palancas. Poco más tarde experimentó, sin éxito, sobre la posibilidad de obtener modificaciones en el color de cada obra sometiéndola a variaciones de temperatura. Poco más tarde pintó cuadros como vidrieras. Formas irradiantes, delimitadas por curvas de varias inflexiones en generación libre, flotaban sobre fondos más absorbentes y densos. Había también ocasionalmente pequeñas signografías mágicas. Luego vinieron, en blanco y en negro, los enrejillados *Op*. A continuación, como corolario de todo el proceso recién reseñado, realizó Cruz Díez su «Fisiocromía número 1» y los primeros experimentos de color aditivo. Ambas nuevas propuestas datan de 1959 y fueron el origen de su permanente investigación ulterior. Para mejor difundir estos descubrimientos, decidió en 1960 emigrar a París. A lo largo de los dos decenios posteriores realizó nuevas propuestas, pero todas se hallaban implícitas en las «Fisiocromías». No abandonó, por otra parte, la realización de éstas, sino que cada nuevo descubrimiento se limitó a añadirlo a los anteriores, sin renunciar nunca a nada de lo ya conquistado.

Cuando Cruz Díez explicó cómo obtenía en sus fisiocromías el color aditivo, se tomó una pequeña licencia técnica al considerar al verde como color primario. Este principio de acientifismo voluntario respondía a una necesidad psicológica. El verde lo vemos en nuestra intuición de los colores como si no fuese compuesto. La licencia de Cruz Díez tiene, por tanto, sentido y subraya la limpieza especial que caracteriza a ese color binario.

Una fisiocromía consta de una serie de franjas verticales paralelas, cuyos colores irradian los unos sobre los otros y originan una ambientación cromática aleteante y sugestivamente misteriosa. Veremos ahora cómo describe el propio Cruz Díez las fisiocromías y analizaremos luego su manera de obtener aditivamente el color.

> «Partiendo del proceso aditivo —explicó en 1960 en el catálogo de su exposición en el Museo de Bellas Artes—, he tomado el rojo y el verde como únicos colores primarios, el blanco como fuente de luz o color con más poder reflexivo y el negro como negación de la luz. Esta gama, aplicada sobre un plano único, produce una mezcla aditiva de colores que en la realidad no han sido aplicados. Resulta, pues, un color virtual o subjetivo. Considerando que la superficie coloreada al absorber la luz ambiente refleja con más vio-

lencia en una sola dirección, o sea del plano al espectador, existía la posibilidad de crear tres planos de reflexión al convertir la zona coloreada en un sólido de tres caras que reflejara la luz sobre los otros planos adyacentes. Debido a la interseparación y la reflexión de un plano frente a otro, más la interposición del plano frontal con el plano interior, se produce una atmósfera diferente de los colores químicos empleados en todos estos planos. El efecto conseguido es un color físico, color de luz o de atmósfera coloreada. Al concebir la estructura general del espacio, no se está creando únicamente en razón del plano frontal y sus relaciones, sino en razón de la multiplicidad de planos de color real y sus relaciones de color virtual.»

Cruz Díez utiliza, según su propia descripción, «el rojo y el verde como únicos colores primarios». Sabe perfectamente que al expresarse así conculca las definiciones de la física, pero no la realidad de nuestra percepción psicológica. El rojo es —igual que el amarillo y el azul— uno de los tres colores primarios (o generativos), pero el verde no lo es, sino un binario (o compuesto), producto de la fusión de los primarios azul y amarillo. Lo que acaece en las fisiocromías es lo mismo que puede verse en el conocido experimento óptico en el que sobre una pantalla blanca se proyectan tres círculos de luz originados por tres bombillas de colores rojo, verde y azul. Cuando el círculo verde toca el borde del rojo, la luz se hace amarilla. Cuando ese mismo disco verde se encuentra con el azul, la zona de superposición se hace verde azulado. Cuando son los dos primarios rojo y azul los que se encuentran, el color que se forma es el binario correspondiente. ¿Por qué el binario verde —mezcla de azul y amarillo— sigue siendo verde, aunque azulado, en su encuentro con el azul y hace surgir un amarillo en su encuentro con el rojo? La razón está en que el verde es complementario del rojo y no del azul. Cuando el verde se funde con un azul (que es uno de sus componentes), lo único que puede aparecer es un verde con más azul que amarillo, o sea un verde azulado. Al fundirse con el rojo, que es su complementario, el componente azul del verde origina en su fusión con el rojo un violeta y el componente amarillo un púrpura, que, igual que acaecía con el violeta, se embebe en el rojo y libera una resonancia amarilla en su borde.

Lo verdaderamente importante en la descripción que Cruz Díez hace de su sistema no radica en su manera personal de utilizar los vocablos, ni en su validez psicológica, sino en el camino que su investigación le ha abierto a la pintura al extender un proceso de laboratorio a un tratamiento del color-luz y a una intensificación de su

fluidez y movilidad, cuya eficacia y limpieza pictóricas nos parecen hoy, gracias a él, evidentes.

Tras la invención de la fisiocromías y las inducciones, llegaron en un delirio de hermosura, armonía y color palpitante todos sus corolarios. Cabe destacar entre los más importantes las «Transcromías», de 1959; las «Cromointerferencias», de ese mismo año, y las «Cromosaturaciones», de 1968, así como la trasposición de las mismas a las tres dimensiones y a unas estructuras gigantes o a los ámbitos de habitación o trabajo.

Las «Transcromías» son algo así como «Fisiocromías» construidas con elementos translúcidos. Ello multiplica las resonancias cromáticas, ya que la fusión de los colores en la retina es total al producirse ésta por superposición de los mismos y no por simple contigüidad.

Las «Cromointerferencias» son sistemas de discos semejantes a *fisiocromías. Pueden moverse mecánicamente uno dentro de otro o* permanecer estáticos. Esta ampliación de las posibilidades de la imagen hace más variados e imprevisibles los efectos ópticos. Por otra parte los colores de la obra engendran nuevos colores por inducción, pero éstos son levemente diferentes si las distancias a las que se los ve son también diferentes.

Las «Cromosaturaciones» buscan una finalidad más envolvente. No se trata en ellas de fundir colores, sino de que un solo color rodee literalmente al espectador y lo suma en una única ambientación cromática. El punto de partida se hallaba implícito en toda la obra anterior, pero Cruz Díez no le dio forma hasta que en 1968 construyó una serie de cabinas de plástico trasparente al aire libre, en el cruce de calles del Odeón, de París. En cada cabina eran de colores las bombillas que las iluminaban, y el recubrimiento interior, de plástico. Cada cabina estaba así saturada de un color único (verde, azul, rojo) y se comunicaba con las contiguas. Al pasar de una ambientación a otra el espectador guardaba aún en su retina la impresión de la anterior, y ello provocaba toda suerte de resonancias e interferencias.

Entre las restantes propuestas de Cruz Díez cabe destacar sus grandes «Cilindros de inducción cromática», concebidos para convertir en escultura gigante la envoltura exterior de los silos de la Guayra, y el «Muro de color aditivo», gigantesco mural de 1.300 metros de largo, que cubre con líneas rojas, verdes y azules, de un alto que oscila entre uno y cinco metros, la estructura de acero del «tablestacado» de la autopista del Este, en Caracas. Se trata de dos realizaciones importantes, terminadas ambas en 1975, pero creo que las supera en su valor social una que Cruz Díez había llevado a feliz

término dos años antes: la «Ambientación cromática para la central eléctrica José Antonio Páez», cuya gran sala subterránea de 90 metros de largo liberó en 1973 del peligro que produjese claustrofobia. El propio Cruz Díez describió así la manera como resolvió ese problema:

> «Para la cromosaturación de la sala de máquinas en una gruta cavada en la montaña a 300 metros de profundidad —escribió en el catálogo de su exposición de 1977 en la galería Aele, de Madrid— mi idea fue de restituir al personal que allí trabaja la situación en continua transformación de la luz exterior. Para este efecto diseñé cuatro falsas ventanas de 5,50 metros de ancho por 7 metros de alto, detrás de las cuales 72 lámparas rojas, verdes y azules, conectadas a un programador, difunden un ambiente coloreado en continua evolución.
>
> Doce programas de quince minutos se suceden durante el día, pudiendo el que allí trabaja modificar a voluntad su duración y coloración. En el fondo de la sala, de 90 metros de largo, un muro de color aditivo de 14 metros por 16 metros de líneas rojas, verdes, azules y blancas a diferentes grados de interferencias, crea gamas de color que varían de acuerdo a la distancia en que se encuentre el espectador.»

En esta «cromosaturación», cuya importancia social parece evidente, halló Cruz Díez una de las soluciones posibles para un problema grave que es de temer se presente con mayor frecuencia que hasta ahora en los decenios próximos. Una obra así no sólo atiende a una urgencia de hoy, sino que adelanta una respuesta a uno de los retos que tendrá que vencer el hombre en un futuro no muy lejano. Simboliza, por tanto, una voluntad de actuación y nos «cromosatura» de esperanza en el corazón mismo de la dificultad.

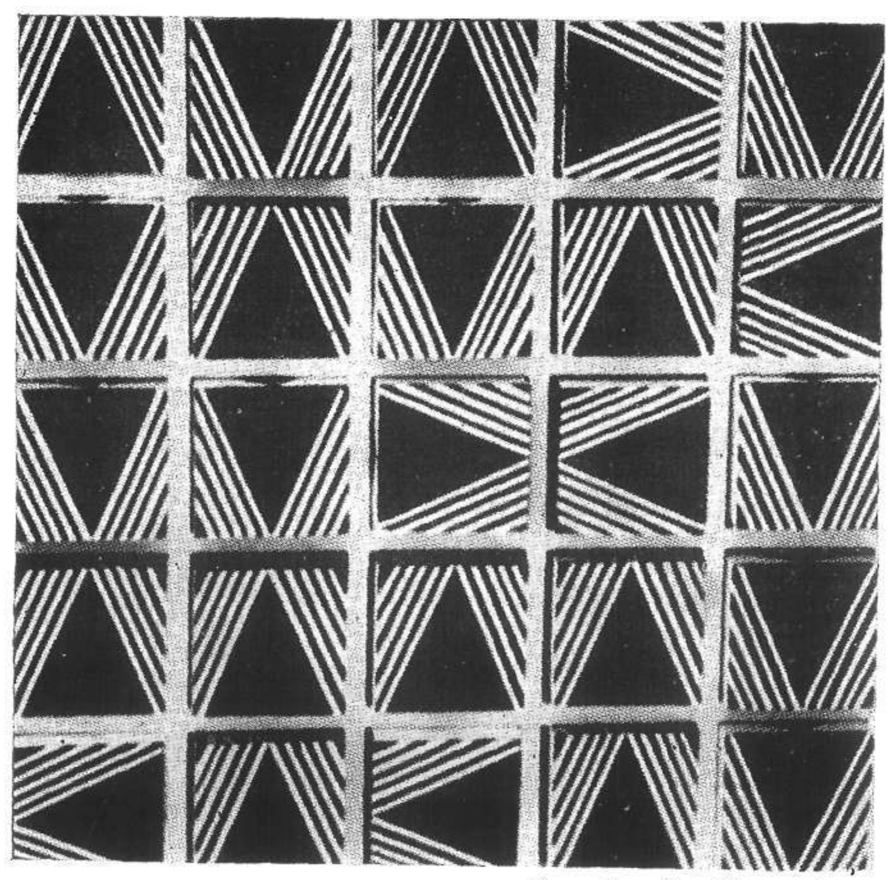
6. CINETICOS ULTERIORES: ORIGINALIDAD Y CONTINUIDAD

Narciso Debourg (Caracas, 1925) es un modelo de fidelidad a una manera de hacer y a una problemática aparentemente sencilla, pero que ofrece posibilidades prácticamente inagotables. En 1949 emigró a París, en donde todavía reside, y se ligó primero al grupo de los disidentes y luego, en 1964, al de artistas cinéticos y paracinéticos de «Nouvelle Tendence». Su sistema de composición se basa en la distribución simétrica y rigurosamente ortogonal de unos «salientes» reales o, alguna que otra vez, simulados virtualmente en perfecto escorzo. Estos salientes se revalorizan en su movilidad con la luz y la sombra que arrojan sobre el soporte. Cuando el relieve es virtual,

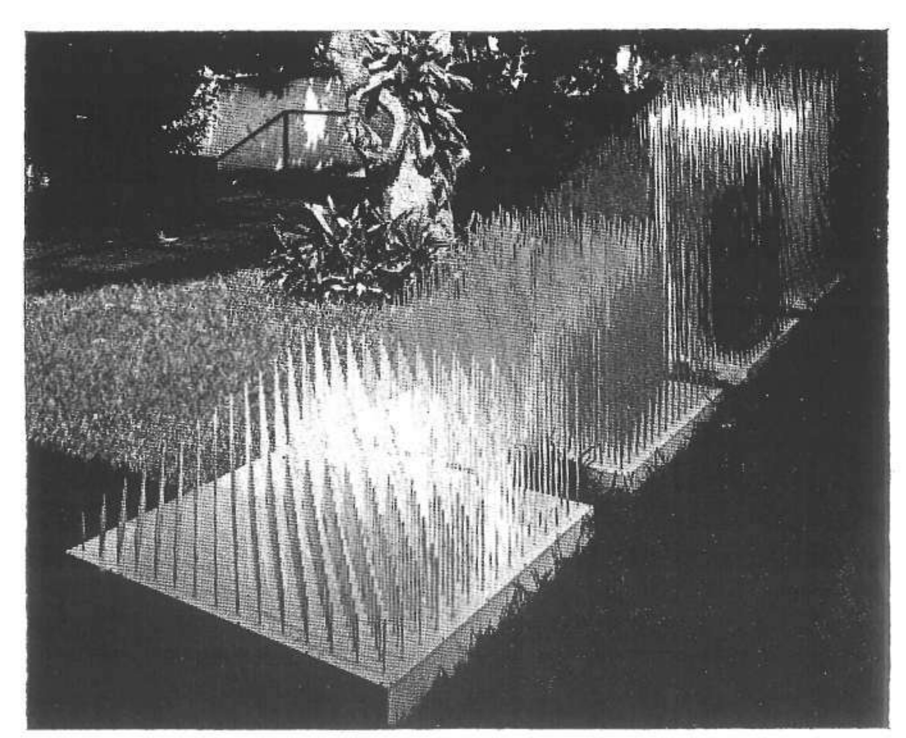
Debourg pinta la sombra para hacer así más efectiva la ilusión de profundidad. En algunas obras utiliza pequeños cubos ligeramente inclinados en diversas angulaciones, con un color en la cara que mira al espectador y con otro en las laterales. En esta variante de su sistema parece hallarse Debourg cerca del argentino Tomasello, pero el tratamiento de la luz es diferente. El caraqueño suele insistir en la sombra y en las relaciones entre ésta y los elementos en relieve que la producen, en tanto el bonaerense lo hace en la manera como el color reflejado desde el interior del soporte «tiñe» en aleteo sutil los salientes. En otras escultopinturas igualmente rigurosas, adosa Debourg al tablero aros o recortes de tubos circulares u ovalados. En este último caso suele reunir en varias series estos elementos, «clasificados» de acuerdo con la angulación en la que sus diámetros mayor y menor se hallan respecto a cualquiera de los lados del soporte. Debourg sume la totalidad de estas construcciones en una atmósfera cromática refinada, sutil y de pureza aleteante. No cabe conseguir, con semejante parquedad, unos resultados más exquisitos y confortadores.

Víctor Valera (Maracaibo, 1927) trabajó en Maracaibo con Soto en 1950 y en París, con Vasarely y Leger, desde 1951 hasta 1954. En esta última fecha regresó a Caracas, y en 1958 realizó un interesante grupo de cinco murales casi *Op* (tres en la planta baja y dos en la alta) de la Facultad de Derecho de la Ciudad Universitaria. Exceptuando uno rigurosamente ortogonal, se caracterizan estas obras por los efectos de vibración de la luz y el color, debidos a los cauces entre unas líneas oblicuas casi horizontales y otras casi verticales. Hay toda suerte de angulaciones y ritmos rectilíneos, color lírico y liso y leves toques contrastantes que animan ponderadamente las superficies. Hacia 1962-63 inició Valera una etapa informalista, seguida de otra en la que con chatarras y objetos encontrados construyó unas «figuras» más o menos identificables, pero luego retornó a un constructivismo con implicaciones cinéticas, en el que intentó realizar series de series y alternar en una misma obra las sombras virtuales con las reales. Busca también los contrastes dimensionales entre los elementos geométricos incorporados y utiliza el color como instrumento ambiental y compositivo.

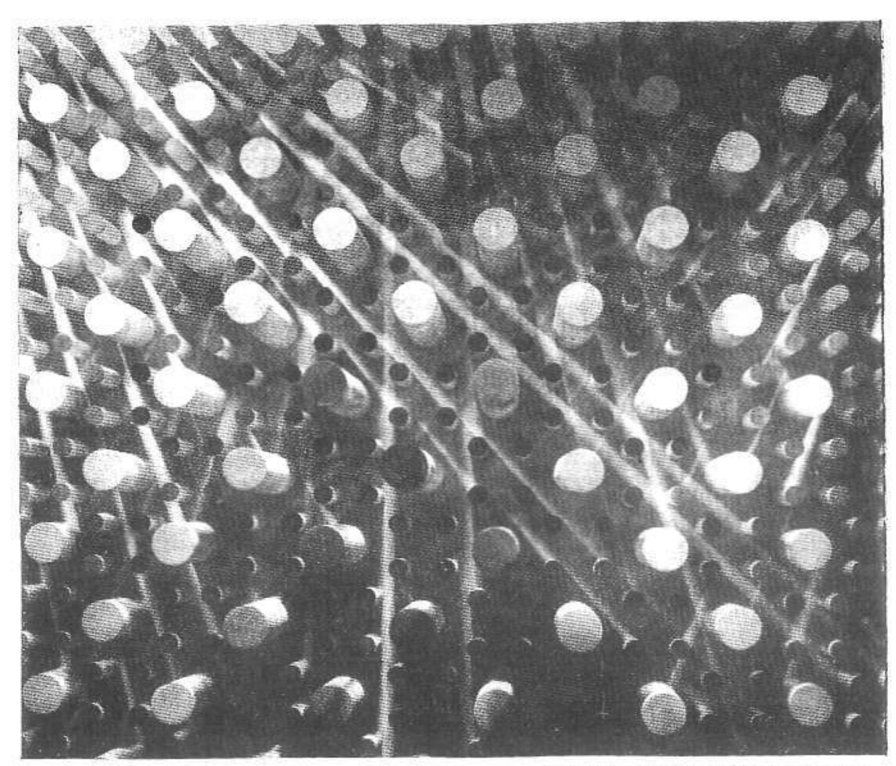
Omar Carreño (Porlamar, isla Margarita, 1927) llevó en sus «obras» o en sus «imágenes transformables» hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de variación existentes en las diversas ordenaciones de los elementos tridimensionales de algunas de sus construcciones. Cada uno de ellos necesitaba su alvéolo o su gozne, pero no era



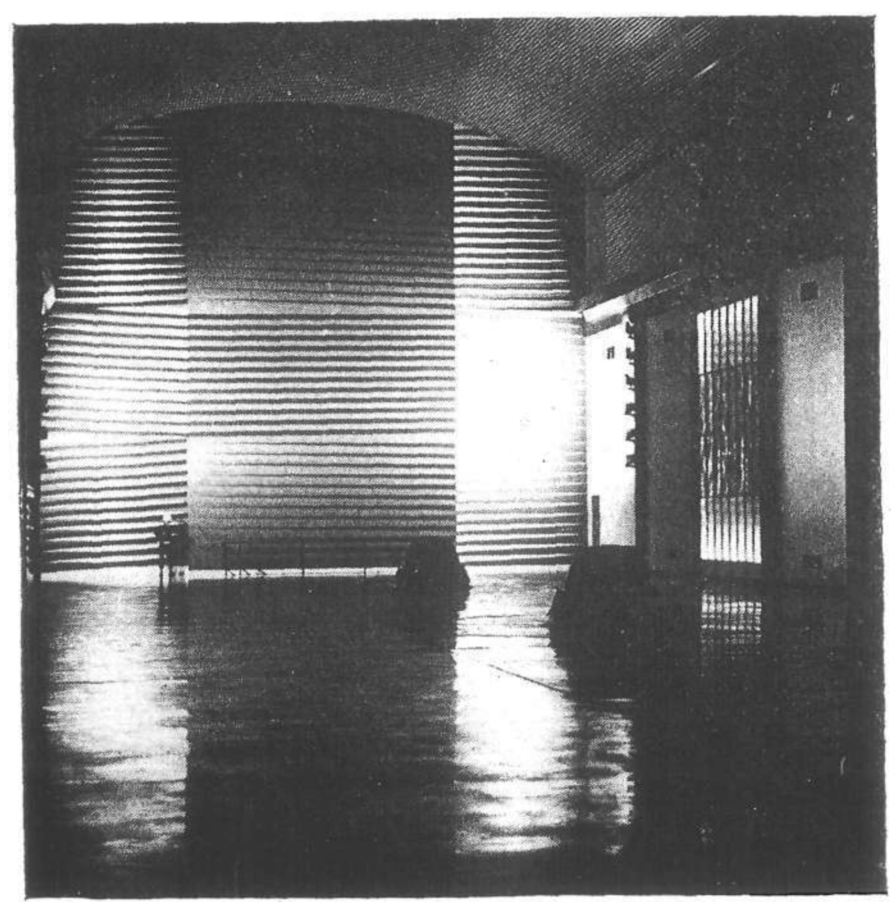
Omar Carreño. «Obra cinética»



Jesús Soto. «Obra cinética»



Victor Varela. «Obra cinética»



Carlos Cruz Diez. «Ambientación cromática
para la Central Hidroeléctrica José Antonio Páez»

sólo el pintor o escultor quien lo manejaba, sino que el espectador, el galerista o el museólogo podían hacerlo a su vez en ciertos aspectos. Dado el gran número de combinaciones posibles, no cabe suponer que Carreño hubiese previsto lo que hacía en cada caso el posible partícipe. Este coeficiente de azar, tan escasas veces aceptado en la abstracción geométrica, hizo que en sus transformaciones «expansionistas» (tal como recordó Roberto Guevara) se dicidiese el geométrico Carreño a simultanear «las fuerzas motrices de carácter mecánico» (manipulables por el espectador) y un proceso interior de la obra bastante complejo que requiere iluminación, columnas rotativas y una estructura de planos reales y reflejos».

> «El propósito fundamental —añadió Guevara dando en el clavo de la preocupación de Carreño— es hacer que la obra se acreciente al girar las columnas sobre sus bases y cambiar la serie de elementos estructurales, provocando una sucesión ilimitada de imágenes.»

Las imágenes así obtenidas —especialmente las posteriores a 1970, menos aleatorias que las anteriores— son de una espectacular hermosura en su cromatismo denso y sensible y en su luminosidad irreal con reflejos inusitados y artificiosa movilidad.

Juvenal Ravelo (Caripito, 1931) se inició como paisajista expresionista, pero durante una etapa de ampliación de estudios en París evolucionó en 1964 hacia el cinetismo. El procedimiento que emplea más a menudo es la serigrafía, en la que se plantea problemas lineales de tipo rítmico y vibratorio. Tiende al monocromatismo, pero no de una manera drástica, sino acudiendo a veces a una especie de interactivación antitradicional y apenas insinuada, entre un color primario y uno de los binarios en los que éste interviene como componente (un punteado naranja, por ejemplo, sobre un fondo amarillo o viceversa). En sus relieves parece hallarse, en cambio, Ravelo a mitad de camino entre Cruz Díez, con quien trabajó en París, y Tomasello, residente allí desde hace algunos años. Busca, en efecto, la inducción de colores no pintados (Cruz Díez), pero lo hace mediante reflejos del color y de la luz de cada momento del día sobre la uniformidad monocromática del fondo —a menudo, en su caso, metálico— del cuadro-objeto (Tomasello). Esta síntesis feliz, en la que son casi imprescindibles los desplazamientos del espectador, sugiere, mediante las variaciones en la iluminación y en el punto de mira, unas vibraciones sumamente delicadas y tenues.

Francisco Salazar Martínez (Quiriquire, 1937) es uno de esos pintores en quienes la delicadeza, la tenuidad y la sencillez son tan extremadas, que cabe que el espectador tenga la impresión de que su obra se le escapa de entre los ojos. Desde 1937, Salazar reside en París, pero con anterioridad había simultaneado en Caracas sus estudios de Arquitectura en la Universidad Central con los de pintura en la Escuela de Artes Plásticas. Su material único —siempre el mismo— es el cartón corrugado. Su color único —siempre el mismo también— es el blanco.

Respecto al cartón ha dicho el propio artista, con exactitud matemática, que él, en cuanto artista, destruye «la estructura industrial del material para construir una estructura propia de la obra». Respecto al blanco cabe añadir que lo es éste tan sólo en la realidad de la física, pero no en la visiva. Cubre —tal como subrayó Miguel Arroyo en 1967— totalmente sus trabajos, pero llega a teñirse en ciertas zonas de una coloración virtual, producida por la luz o por la fatiga que la permanente estimulación produce en nuestros receptores visuales.

El relieve —atenido habitualmente a un sistema antipretencioso de ritmos seriales— es tan tenue en su vibración, que —a pesar de la levísima intervención de la sombra real— tiene más de *Op* que de cinético. El desdoblamiento cromático se viste a veces de unas reverberaciones tan huidizas, que el espectador acaba por dudar de la existencia de la imagen y entra así de verdad en un mundo encantado en el que todo es magia, pero con sencillez sobria y ternura sutil.

Domingo Alvarez (Santo Domingo, República Dominicana, 1935) fue traído a Venezuela cuando contaba tan sólo dos años de edad. En 1959 obtuvo el título de Arquitecto en la Universidad Central de Caracas, de cuya Facultad de Arquitectura (en el «Taller Carlos Raúl Villanueva») es catedrático de Composición en la actualidad. Salazar, en cuanto artista plástico, se ha especializado en todo cuanto se relaciona con los medios audiovisuales, y hubiera podido —en su vertiente video-tape— haber fundado él solo un CAIC en Caracas. Sus obras más ambiciosas —obras en las que se ve en todo momento la mano del arquitecto, pero también la del artista cinético y la del multiplicador alucinante de imágenes— son sus «Cámaras de espejos». El sistema es sencillo, pero alucinante, feérico y casi psicodélico heterodoxo.

«Para Alvarez —así lo vio Peran Erminy— el espacio es una idea, es decir: una invención, una construcción intelectual del hombre, una abstracción que interpreta la realidad, pero que no es la realidad misma, ni puede sustituirse a ella.»

Para darle forma a esa construcción del espacio, mete Alvarez a los copartícipes (no cabe llamarlos ya espectadores) dentro de unos ámbitos cerrados, recubiertos de espejos por todas partes. El espacio, claro está, se hace «infinito» (inacabable, al menos, para quien se ve repetido un número inacabable de veces). El copartícipe no puede dejar de moverse, y ello crea nuevos efectos tan alucinantes los unos como los otros. A todo esto hay que añadir la ambientación cromática irreal, dinámica, obsesionante, que se hace a veces más psicodélica en virtud de una reticulación de la superficie reflejante multiplicada a su vez hasta el infinito. Es representativa, en suma, de algunas de las tensiones de nuestra existencia actual.

Manuel Mérida (Valencia, 1936) no sólo figura aquí como cinético, sino que cierra nuestro apartado sobre el cinetismo. A pesar de ello no realizó su primera muestra cinética hasta que, en 1973, regresó a Caracas tras una estancia de cinco años en París. Sus objetos —el interior de los mismos— se mueven, por otra parte, tan lentamente, que no se parecen en nada a los que construyen los ortodoxos venezolanos de la tendencia. Lo que varía en ellos no es primordialmente la luz, sino la forma tangible. Creo, no obstante, que lo que esta obra cinética transformable tiene de diferencial es lo que justifica precisamente —propuesta de un nuevo camino— que sea ella la que cierre este apartado último. El sistema es sencillo: dentro de «cajas» translúcidas y aplastadas mete Mérida aserrín coloreado o sin colorear, pero con la condición, siempre, de que no las llene por completo. La caja, movida lentamente por un motor situado en su dorso, actúa como un cuadro «informal» que constituye una ilustración exactísima de lo que puede ser un encabalgamiento o un desprendimiento de «formas fluctuantes» en sentido estricto. Todo se hace y se deshace ante el espectador, llevando hasta sus últimas consecuencias todo cuanto en Fautrier se hallaba ya implícito, pero sin connotaciones cinéticas.

Antes de haber llegado a ser Mérida un objetista cinético a cámara obligatoriamente lenta, había sido sucesivamente pintor gestual, pintor especialista y objetista con elementos pop, neodadaístas y escultopictóricos. Todo este pasado pervive como un eco en su quehacer actual. Lo que Mérida está haciendo es una síntesis ambigua, pero también un experimento arriesgado en su ausencia de tremendismo.

COLOFON

El cinetismo cierra en Venezuela un ciclo. No dice, no obstante, en ningún momento la palabra última, sino que busca continuamente su renovación desde dentro o desde fuera de sus supuestos originarios. Esa dialéctica es creadora, en principio, pero no perdurable. Ningún río es siempre el mismo río si lo vemos con los ojos de Heráclito, pero lo es, en cambio, si nos acercamos a él como lo hubiera hecho Parménides. Las tendencias pasan, pero el quehacer permanece. En Venezuela se sigue investigando con la misma pasión con la que se construye autopistas y se inauguran centros comerciales. Puede haber pasos en falso, pero la corriente mayor de esta evolución mira valerosamente hacia un futuro para el que son tan necesarios los tanteos promisorios como los encuentros definitivos.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33.
MADRID - 2.

DERIVACION LEXICA COMO RECURSO POETICO EN ALGUNAS POESIAS DE RAFAEL ALBERTI

Los estudios de morfología lingüística aplicados a la crítica literaria no abundan en lengua española. Hay excepciones valiosas, como la de Amado Alonso (1), pero, en general, podemos decir que éste es todavía un campo de investigación virgen en nuestro medio. Pienso que mi intento de utilizar la derivación léxica como método de aplicación crítica de las variantes morfológicas en función de recurso poético podría abrir una nueva brecha en las relaciones de la lingüística con la literatura. Es lo que trataré de hacer con algunas poesías de Rafael Alberti elegidas *ad hoc.*

En las poesías de Alberti que he escogido hallamos un uso de la derivación léxica que nos sirve para poder juzgar el efecto de este recurso estilístico (juego formal de palabras) en la poesía. El efecto del uso prolijo de la derivación novedosa hace que el lector se fije en el contenido conceptual de la palabra más que en el fluir del todo emotivo de la poesía; a la vez, la derivación enfoca imágenes sensoriales, realiza una voluntad de musicalidad y establece enlaces estructurales. Como resultado del primer efecto, el uso copioso de la derivación léxica puede ser hasta antipoético; pero por medio de los demás efectos, la derivación léxica usada discretamente contribuye a realizar valores sensoriales, musicales y estructurales en el poema. Mi propósito es el de destacar estos efectos en cuatro poesías de Alberti. Pero primero daré una breve explicación de lo que deberemos entender por «derivación léxica».

Por medio de la derivación léxica, o se añade un nuevo rasgo de significado a una palabra (por ejemplo: [*pre*] + *claro*, [*des*] + *hace*, *muchach* + [*it*] + *a*) o se cambia el valor gramatical de la palabra (por ejemplo: *suav* + [*idad*], *fusil* + [*ar*], *mov* + [*imiento*]). Es bien sabido que los cambios del valor gramatical pueden hacerse con un marcador cero dentro de la palabra, como resultado de un marcador (signo-guía) de función gramatical en el contorno lingüístico (por ejem-

(1) Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1955.

plo: [*el*] *hacer eso, cañoneo* [*rápido y feroz*]). También se sabe que las palabras creadas por la derivación se califican de menos o más novedosas, en una escala que se extiende desde los usos más fosilizados y convencionales hasta los usos en que se extrema la nota de novedad.

Lyons (1977: 513-569) (2) destaca que un uso convencional muchas veces lleva un incremento de significado («una especialización semántica») que no concuerda con la simple combinación de los morfemas contenidos en la palabra (por ejemplo, *camilla* se refiere a una cama de uso muy especializado, del mismo modo que *capuchino* se limita a señalar a un encapuchado de una sola orden religiosa). Los *usos novedosos, en* cambio, aunque son *gramatical* y léxicamente permisibles, frecuentemente despiertan dudas en el oyente respecto a su aceptabilidad, se supone que por la razón de no haberse oído antes.

Me detendré en el aspecto novedoso de la derivación. Deseo mostrar cómo su uso en algunas poesías de Alberti fija la atención del lector en los niveles del proceso conceptual y de la superficie sensoria de la poesía, distrayéndola así del nivel del significado completo y emotivo.

En la poesía dedicada al Bosco (el número 17 del volumen titulado *A la pintura)* (3), Alberti utiliza copiosamente la derivación novedosa, subordinada a rimas y funciones de musicalidad, junto con un ultraísmo superrealista (tipo jitanjáfora) por el que se trata de evocar la variedad y sorprendente originalidad de las imágenes del pintor flamenco. He aquí la primera estrofa:

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo.

Se usan aquí dos sufijos derivativos: *-udo,* el cual convierte un nombre en un adjetivo que expresa la posesión de los rasgos asociados

(2) John Lyons: *Semantics,* Londres: Cambridge University Press, 1977.
(3) Rafatel Alberti: *A la pintura,* Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.

con el nombre, y *-ea(r)*, el cual convierte un nombre en un verbo de acción iterativa. Con estos sufijos derivativos se logra combinar una derivación compuesta, en la que se unen dos (o más) raíces léxicas, por ejemplo, *[oj/pelambr]/udo*, *[corni/capric]/udo*, *[mosqui/conej]/ea*.

Las palabras formadas por *-udo* y *-ea(r)* van desde las fácilmente reconocidas *(hocicudo, humea, ventea)* a las de novedad intrigante *(rabudo, zorrea, pajarea)* y hasta las de grotesca y humorística originalidad *(perniculimbrudo, peditrompetea)*. En éstas es la combinación de varios recursos derivativos de la misma palabra, tanto la derivación compuesta como los sufijos derivativos, la que intensifica nuestra conciencia del proceso de combinación conceptual. Esa complejidad morfológica, junto con la novedad, hace que nos fijemos en los conceptos al nivel de palabra más que en el fluir gramatical del período o del sentido total.

Es por la derivación y por esa fascinación de las palabras derivadas por lo que el poeta nos impele a fijarnos en la combinada sustantividad y cualidad adjetival o verbal de las repetidas derivaciones. Y por ahí nos envuelve en crear y contemplar imágenes plásticas donde la sustantividad y la cualidad se confunden en el mismo concepto.

Por ese camino de efectos inherentes, la derivación novedosa lleva la atención del lector al proceso conceptual al nivel de la palabra y a las imágenes sensorias asociadas con los significados de las palabras. Pero también se une lo sensorio a la derivación por un proceso forzado y exterior. Y es que para conseguir las rimas y la musicalidad intensificada de dicha estrofa es más fácil hacerlo por medio de la repetición de sufijos y la combinación rítmica de raíces y sufijos. De manera que el uso acentuado de la derivación también puede relacionarse con una marcada voluntad de rima y musicalidad por parte del poeta.

La estrofa citada se distribuye en versos de seis, cinco, cuatro y tres sílabas del modo siguiente:

6 6 6 6 4 3 4 6 3 3 6 5

Ese silabeo, en combinación con las rimas *-udo* (u) y *-ea* (e), forman el conjunto que sigue:

6 6 6 6 4 3 4 6 3 3 6 5
u u u u u e e e e e e u

Los primeros cinco versos (terminados en *-udo)* se concentran en el intento de dar calificación sustantivo-adjetival al diablo. Los seis versos siguientes (terminados con *-ea)* lo califican según procesos sustantivo-verbales. El último verso, que contiene la única estructura adverbial, repite la terminación en *-udo* y cierra la estrofa con un recuerdo de los primeros versos levemente parecido al uso del estribillo en el verso popular tradicional.

El silabeo presta al primer proceso, el de calificación sustantivo-adjetival, un grado de detención y énfasis, por repetir en sucesión cuatro versos de igual medida. El quinto verso sirve de transición a los versos más cortos, ya que repite la terminación *-udo* junto con el proceso sustantivo-adjetival de los cuatro versos anteriores, pero ahora en un verso de cuatro sílabas. Así se entretejen los motivos de silabeo, rima y derivación.

Los versos siguientes, de tres y cuatro sílabas, expresan derivaciones sustantivo-verbales relativamente sencillas, con la alternación en cada tercer verso de un verbo más complejo, de seis sílabas de largo. Estos verbos de seis sílabas *(mosquiconejea, peditrompetea)* repiten la complejidad morfológica ya establecida en los versos 2, 3 y 4, para recibir así el énfasis y la capacidad de enlace estructural que resultan de esa resonancia. En cada caso, la complejidad y novedad morfológicas producen un momentáneo problema conceptual cuya resolución conduce al enfoque conceptual y sensorio mencionado antes. Vale destacar que en los cuatro primeros versos la derivación de cada verso siguiente es más difícil que en el verso anterior, lo cual produce un tipo de crescendo morfológico que viene a enfocar mayor énfasis en el calificativo *perniculimbrudo.*

La estructura morfológica de esta estrofa, por tanto, se rige por los grados de énfasis y las resonancias que interrelacionan *perniculimbrudo, mosquiconejea* y *peditrompetea.* El primero expresa con adecuación única el aspecto de grosor de muslos y ancas del diablo-sátiro. El segundo mezcla de un modo inseparable las prolíferas imágenes sexuales del Bosco con la obsesiva energía del diablo. El tercero comunica con humor los tremendos flatos sugeridos por otras imágenes del Bosco. En conjunto, este eje estructural de la estrofa expresa una mezcla obscena de energía sexual y motivos escatológicos.

El ritmo y la musicalidad procurados por la rima y la estructura silábica se entretejen con esa estructura morfológica para dar precisamente la sensación de saltos de cabra del diablo-sátiro. Esta impresión se intensifica donde hay derivación compuesta (en los versos de seis sílabas), por la combinación de dos raíces con sus acentos

respectivos, y se amengua, como si hubiera una serie de saltos pequeños entre los saltos más grandes, donde no hay tal derivación. El resultado total es una fuerte imagen de un diablo enérgico, sexual y fétido que se mueve con saltos y nerviosismo de cabro.

El resto de esta poesía interesa menos con respecto a la derivación léxica, ya que ahí la derivación no responde tanto a motivos morfológicos como a influencias onomatopéyicas y fantasías basadas, por la mayor parte, en efectos de musicalidad y rima. Aunque no lo comentaré en detalle, menciono de paso que en la poesía 45 del mismo volumen, dedicada a Gutiérrez Solana, se encuentra otra combinación de rima, silabeo y alguna derivación léxica muy parecida a la que hay en esta primera estrofa sobre el Bosco.

En otro registro, y con efecto algo distinto, se combinan la derivación léxica y la musicalidad en la poesía titulada «Bailecito de bodas», que aparece como el número 15 en la segunda parte de *Entre el clavel y la espada* (4). Las dos primeras estrofas nos muestran un juego morfológico que afecta a las palabras *totoras, tuturuleo* y *benteveo* de un modo que armoniza perfectamente con las imágenes de las espadañas bailando en el viento y los pájaros cortejándose entre ellos:

Por el Totoral,
bailan las totoras
del ceremonial.

Al tuturuleo
que las totorea
baila el benteveo
con su bentevea.
¿Quién vio al picofeo
tan pavo real,
entre las totoras
por el Totoral?

A diferencia de la estrofa sobre el Bosco, falta aquí ese componente de problema conceptual provisto por la compleja combinación morfológica de raíces compuestas y sufijos derivativos. Y la derivación morfológica más bien sirve como un enlace estructural que a la vez suministra un ritmo de vaivén de significados concordante con la imagen básica del baile de espadañas y pájaros.

De ese modo, la raíz *totor-* recibe en distintos versos los sufijos derivativos *-al, -as* y *-ea.* La palabra *tuturuleo* repite la estructura

(4) Rafael Alberti: *Entre el clavel y la espada,* Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

consonántica *t_t_r-* y añade ecos de onomatopeyas musicales y de movimiento. *Benteveo* y *bentevea* forman un contraste morfológico basado ya no en la derivación, sino en los valores flexivos de género.

En conjunto, las variantes de *totor-* más *tuturuleo* se entrelazan para formar un trasfondo en medio del cual accionan con énfasis el *benteveo* y la *bentevea.* O sea que la repetición y modificación de estructuras morfológicas proveen esta base estructural para la comunicación del tema de la poesía. Se debe notar que en ausencia del problema conceptual, que abundaba en la estrofa sobre el Bosco, la atención del lector se suscita por la musicalidad y por la transparencia de las imágenes sugeridas por las palabras en el juego morfológico. La ausencia del problema conceptual nos permite impregnarnos más inmediatamente del contenido emotivo de la poesía, pero, al igual que en la estrofa sobre el Bosco, ese contenido emotivo y el efecto de la derivación apuntan, aquí levemente, en procesos conceptuales, y, con más intensidad, a lo sensorio, sea de imagen plástica o de musicalidad impuesta por el poeta.

En las estrofas restantes sigue rigiendo esta estructura morfológica, en relación con la cual reciben énfasis *bentevi* y *tuturulú,* por el hecho de resonar y modificar esa estructura:

Clavel ni alhelí
nunca al rondaflor
vieron tan señor
como al bentevi.
Cola color sí,
color no, al ojal,
entre las totoras,
por el Totoral.

Benteveo, bien,
al tuturulú,
chicoleas tú
con tu ten con ten
¿Quién picará a quién,
al punto final,
entre las totoras,
por el Totoral?
Por el Totoral
bailan las totoras
del matrimonial.

Otra feliz unión de la derivación léxica con la musicalidad se encuentra en «Vaivén», el número 10 de la quinta parte de *Pleamar* (5).

(5) Rafael Alberti: *Pleamar,* Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

Doy sólo las estrofas tres y cuatro, de las cinco de que consta la poesía completa:

Si el pájaro serio canta
que es azul su azulear,
yo quiero pisar la nieve
azul del jacarandá.

Si el mirlo liliburlero,
que es lila su lilear,
yo quiero pisar la nieve
azul del jacarandá.

Igual que en la poesía comentada anteriormente, la derivación léxica que relaciona *azul* con *azulear* y *lila* con *liliburlero* y *lilear* sirve para enlazar y dar énfasis a las palabras que participan en los juegos morfológicos, a la vez que realiza la voluntad de rima y musicalidad del poeta. Pero en esta poesía, al contrario de lo ocurrido en la anterior, la derivación léxica no sirve un propósito de estructura global, sino que solamente intensifica el nexo estructural y la musicalidad en estas dos estrofas.

Sin embargo, este uso menguado y disperso de la derivación conduce a ponernos en aviso de que ésta es quizá la manera más satisfactoria de utilizar este recurso en la poesía. La estrofa sobre el Bosco es algo insatisfactoria en cuanto que hace obvio el procedimiento retórico y también en lo que respecta a la problemática que se percibe. Creemos que ese tipo de poesía no logra la elegante y sobria insinuación de un hondo temblor emotivo de que es capaz Antonio Machado, y también la belleza inmediata de la «palabra acelerada y vestida de luces» que Luis Felipe Vivanco destaca en la mejor poesía de Alberti.

Hay aquí una paradoja aparente que podemos resolver a base de la comprensión de los efectos de la derivación léxica en la poesía. La paradoja es que el poeta, que crea por medio de la palabra, debe mostrar aún más su arte al crear nuevas palabras; pero nos damos cuenta de que no es así. La razón consiste en que la derivación léxica, cuanto más compleja y prolija, más detiene la atención del lector en el nivel de la palabra, en la resolución de problemas conceptuales, y, por fin, la transfiere a imágenes sensorias o de impuesta musicalidad. De eso se desprende que a la derivación léxica en poesía, como a la sal en el guisar, el poeta maduro ha de utilizarla con bien medida sobriedad.

Ejemplo de este uso bien medido se encuentra en esta poesía de *Marinero en tierra* (núm. 5, p. 89) (6):

Branquias quisiera tener
porque me quiero casar.
Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.

Madruguera, plantadora,
allá en los valles salinos.
¡Novia mía, labradora
de los huertos submarinos!

¡Yo nunca te podré ver
jardinera en tus jardines
albos del amanecer!

Aunque abunda en tan corto espacio la derivación *(madruguera, plantadora, salinos, labradora, submarinos, jardinera, amanecer),* se integra con la poesía de un modo discreto y armonizador. Por un lado, son derivaciones poco problemáticas, de algún interés, pero bastante convencionales y transparentes; por eso no desvían la atención del lector del contenido emotivo. Por otro, aún sirven los propósitos de fundir distintos aspectos gramaticales en una palabra (por ejemplo, *plantadora,* que expresa un concepto verbo-sustantivo), de entrelazar estructuras parecidas *(plantadora* y *labradora, madruguera* y *jardinera, jardinera* y *jardines, salinos* y *submarinos,* suplementando e intensificando así la capacidad de unidad y énfasis que tiene la rima) y de realizar una voluntad de musicalidad poética. Concluyo que el poeta maduro también se sirve de este recurso lingüístico, pero de un modo discreto que lo integra elegantemente con su propósito poético principal.

BRUCE G. STIEM

Faculty of Arts and Sciences.
Dpt. of Hispanic Languages, University of Pittsburgh.
1309 Cathedral of Learning,
PITTSBURGH, Penn., 15260. USA.

(6) Rafatel Alberti: *Marinero en tierra,* Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

VOLVER

Hacía más de treinta años que don Salvador no había estado en su pueblo natal. En él transcurrió casi toda su infancia. Cuando el padre, que ejercía allí como médico, abandonó la medicina rural para trasladarse a la capital de la provincia, se rompieron los vínculos de la familia con aquel hermoso pueblecito serrano, perdido entre bosques y duros peñascos y zigzagueantes caminos azotados por el sol o por la nieve. En más de una ocasión, a lo largo de tantos años, a don Salvador le había asaltado la idea —como una tentación, como una secreta y misteriosa llamada— de ir allí unos días. Siempre, por unas razones o por otras, tuvo que desistir. Y si ahora, finalmente, iba a hacerlo... era un poco por casualidad. El y doña Ana, por primera vez en mucho tiempo, disfrutaban de unas vacaciones solos. Dos de sus hijos se encontraban este verano en el extranjero; y el mayor, ya casado, en la playa con la familia de la mujer. Libre de compromisos docentes, don Salvador abrigó por un momento el deseo de aprovecharlo para trabajar intensamente en el laboratorio. Doña Ana se negó. Que el nombre de don Salvador hubiera sonado recientemente para el Premio Nobel —nuestro nuevo Ramón y Cajal, habían dicho de él los periódicos— fue un hecho que ambos adujeron con fines opuestos. El criterio de doña Ana pudo más. Sí, realmente ella tenía razón: necesitaban unas buenas vacaciones, un verdadero descanso. Pero, ¿dónde? Les horrorizaba la perspectiva de una playa de moda, de una ruta turística, de tantas y tantas aglomeraciones. A él, de pronto, se le ocurrió: oye, ¿y por qué no...? Sí, a ella también le parecía una solución y, sobre todo, le divertía conocer el ambiente en que vivió don Salvador de niño. No creas, dijo él, aquello debe estar muy cambiado; de todas maneras... Y con entusiasmo creciente se puso a evocar imágenes, personas, acontecimientos de su niñez. Se refirió, de manera particular, a la casa donde vivió con sus padres. Ya verás, es una vieja casona con un jardín espléndido, aclarando en seguida que, por la dureza del clima, de ese jardín no se podía decir que fuera bonito, sino que la suya era una belleza ruda,

primitiva, de nobles árboles centenarios de hoja perenne. Y se reía, atraído por la posibilidad de volverse a encontrar con todo aquello. Fue así como, del mejor humor, provistos de mapas de carretera, bocadillos y termos con café y agua, salieron de Madrid una mañana, muy temprano.

El viaje se les hizo largo, largo, largo. Don Salvador conducía todo el día y parte de la noche. Pero vamos a descansar, se quejaba doña Ana, no tenemos ninguna prisa. Conforme iban cubriendo nuevas etapas, él sentía una creciente ansiedad, una urgencia inexplicable. Quizá ese nerviosismo suyo fuera la causa de que a menudo se equivocaran de carretera, con lo que don Salvador se ponía más nervioso aún y aumentaba la incomodidad del viaje. En la última etapa, atravesando un puerto de montaña, con una carretera muy estrecha y llena de curvas, doña Ana se asustó profundamente. ¿Qué te pasa? ¿Por qué conduces así? No corras, lleva cuidado. Y él, frenético, parecía no escucharla. De improviso, al doblar una curva, don Salvador estalló de alegría: ¡Mira, es ahí! Bajo la suave luz del atardecer, en medio de una masa verde de pinos y de abetos, unas casas con tejado de pizarra parecían trepar hacia lo alto del monte. La carretera descendía bruscamente y luego, flanqueada de árboles, subía en una cuesta muy empinada hasta el pueblo. Don Salvador, al reconocer aquellas imágenes grabadas en el fondo de la memoria y ahora súbitamente presentes, experimentaba una sensación compleja, y ésta fue en aumento al dejar aparcado el coche en la plaza de la iglesia. Lo primero que voy a enseñarte, dijo a doña Ana, es la casa donde vivía con mis padres; y ya se internaban, cogidos del brazo, por una calle larga y estrecha. En cada fachada, en cada esquina, en ese balcón, en aquella ventana, surgían mil recuerdos inesperados y nimios, en tropel, como si tantas y tantas acciones del pasado volvieran a ocurrir ahora... pero de manera simultánea, en una cristalización mágica del tiempo. Todo —las casas, las plazas, las calles— era de un tamaño mucho más pequeño que el que don Salvador recordaba, pero eso no aminoraba la tremenda fuerza de aquel entorno, inmediato y tangible, y a la vez, tal como él lo estaba viendo en estos momentos, misterioso, sorprendente... Pues, sin saber muy bien por qué, tenía la impresión de estar ante un puzzle *cuyas piezas no terminaran de acoplarse.*

Esa impresión fue en aumento al comprobar que esta calle larga y estrecha no conducía a la casa de su infancia, sino, inesperadamente, a la plaza mayor. Delante de la puerta del casino, y sentados a una gran mesa con mantel a cuadros rojos y blancos, había muchos hom-

bres y mujeres —rostros campesinos de expresión ruda, infantil— que parecían estar celebrando algo. Don Salvador reconoció una imagen familiar: aquella mujer de pelo blanco y una cicatriz en la cara. La había conocido cuando ella era una muchacha de dieciséis o dieciocho años —entonces no tenía esa cicatriz— y recordaba que muchas veces, al cruzarse por la calle, ella le decía con simpatía: adiós, Salvadorín. El descubrimiento de algún otro rostro conocido animó a don Salvador a acercarse hasta ellos. Pero ellos parecían enfrascados en una animada conversación, gesticulando, riendo, y no le prestaron atención alguna; la mujer de la cicatriz, por ejemplo, ni siquiera dijo buenas noches: miró a don Salvador un momento y en seguida volvió la cabeza con gesto indiferente. Bueno, es que no me han reconocido, explicó don Salvador a doña Ana, y los dos se alejaron rápidamente de allí. Lo hicieron caminando por otra calle... que les llevó a la plaza de la iglesia, donde habían dejado el coche. Doña Ana manifestó su extrañeza y don Salvador se echó a reír: sí, se había despistado de nuevo pero no importa, mira, ahora que estamos aquí te voy a enseñar un rincón extraordinario y bajaron por una callejuela muy corta y empinada. Deteniéndose al final, señalando con la mano, don Salvador dijo mira, fíjate... Pero, al fijarse él, advirtió que no veía lo que esperaba ver. Sí; había habido cambios: lamentablemente, había desaparecido un precioso arco que unía esta parte lateral de la iglesia con la casa de enfrente. Además, las viejas piedras del templo, como si se hubieran deteriorado hasta extremos inconcebibles, dejaban ver a través de muchos huecos toda la perspectiva interior de la iglesia; si bien, y debido seguramente a que estaban en la parte más baja de la calle, ese interior daba la impresión de ser una única e inmensa torre. Desde lo más alto de ella, algunos espacios abiertos —que vagamente hacían pensar en el sitio donde debieron de estar antes unas amplias y quizá vistosas vidrieras— dejaban entrar la luz del atardecer, cada vez más escasa, destacando dos o tres pequeñas plataformas triangulares adosadas a una pared; pero había tantas telarañas, tanto polvo y tan escasa luz, que no se podía distinguir si, sobre tales plataformas, se hallaba o no algo o alguien. Por un instante, don Salvador pensó que sí, y hasta creyó ver los rasgos borrosos de un animal allí encerrado, pero se despreocupó de ello y, volviéndose a la mujer, comentó: esto no estaba antes así, ¿sabes? Y ya iniciaba un ademán para salir —pues, sin darse cuenta, había penetrado en el interior de la iglesia— cuando el rumor de unos cánticos y unos fuertes lamentos lo contuvo. Distraídos mirando el estado en que había quedado el templo, no habían reparado en que se estaba celebrando una ceremonia religiosa. Fuese por respeto o por temor —ya

que, al salir, sintieron sobre sí las miradas reprobatorias de algunas gentes—, se quedaron discretamente junto a una columna, aguardando a que la ceremonia terminara. En el altar, vistiendo una magnífica casulla, el sacerdote levantaba mucho los brazos. Algunos fieles estaban de rodillas; otros, los más, se arrastraban por el suelo en dirección al altar, quedando a menudo inmóviles y con una mano extendida hacia allí. En medio de los cánticos y los lamentos que no cesaban, poco a poco empezó a comprender don Salvador que aquellos fieles estaban pidiendo limosna o comida. Y, un poco molesto, se volvió a doña Ana para explicarle en un susurro: son unos hipócritas. Afortunadamente, la ceremonia religiosa ya estaba terminando y pudieron abandonar poco después el templo, confundidos entre la gente. Al bajar por la escalinata comprobaron con malestar que también allí había muchos fieles, arrastrándose o simplemente tumbados en los escalones, y que debían llevar mucho cuidado para no tropezar con ellos, manteniendo un equilibrio difícil, pues al descender de un escalón al siguiente había que comprobar antes dónde se pisaba. Don Salvador, por ejemplo, estuvo a punto de aplastar la cabeza de uno de aquellos infelices, que se encontraba totalmente acostado e inmóvil, quizá dormido.

Caminando tranquilos ya, cogidos del brazo, doña Ana recordó a don Salvador que acababan de hacer un fatigoso viaje... y que no habían cenado todavía ni sabían dónde se iban a hospedar. Resolvamos primero la cena, dijo don Salvador. Para lo cual volvieron al casino. Dentro había mucha gente, y la atmósfera resultaba asfixiante de tantas voces, y de tanto calor y humo. Por Dios, salgamos de aquí, dijo doña Ana. No era fácil. Tropezando con la gente, a empujones, empezaron a abrirse paso hacia la puerta. Don Salvador, de improviso, se vio rodeado de una masa compacta de hombres y mujeres en dirección contraria a la suya. Experimentó una profunda angustia. Para que no lo arrollaran, estiró ambos brazos, haciendo ángulo con las manos. Tuvo éxito: tal como él esperaba, aquella avalancha de hombres y mujeres se abrió en dos, pasando unos a su derecha y otros a su izquierda. Lo hacían mirando bajo, ofuscados, con evidente prisa. Al fin, don Salvador pudo alcanzar la salida. Comprobó entonces que había perdido a doña Ana y fue en su busca, calle abajo. Unas bocacalles más allá, todo estaba desierto y en silencio, y la Luna —una Luna llena y como regocijada— brillaba intensamente. Don Salvador anduvo todavía un buen trecho sin ver a nadie. Hasta que, al fondo de la calle, descubrió la figura inmóvil de un gigante. Fuese por la oscuridad —a pesar que la Luna proyectaba sobre el gigante vivos destellos— o fuese porque el cansancio y el nerviosismo habían

embotado los sentidos a don Salvador, éste tuvo la impresión de que aquel hombre carecía de pies y de piernas... Y, sin embargo, era un gigante: con su enorme estatura y complexión tapaba toda la calle. Que vistiera ropas de muchos colores —lo que, pese a la oscuridad, era perceptible, como son perceptibles justamente por la oscuridad los cuerpos de las luciérnagas— y que usara una careta de cartón era menos sorprendente, ya que a estas alturas don Salvador comprendía que el pueblo se hallaba celebrando las fiestas patronales y no parecía una incongruencia que éstas hubieran incorporado o tal vez actualizado alguna vieja tradición de gigantes y cabezudos. Por lo demás, aquel gigante no parecía dispuesto a dejarle pasar. Haciendo caso omiso de tan manifiesta actitud hostil, don Salvador le preguntó si había visto a su esposa, o si sabía dónde podrían alojarse aquella noche. El gigante se echó a reír, y al hacerlo parecía más fosforescente aún. Contestó después, con voz tan amenazadora como repulsiva, que en este pueblo no querían forasteros, que se marchara. ¿Forastero? Don Salvador replicó que él no era ningún forastero, que precisamente éste era su pueblo natal. *¿De veras?, preguntó el gigante, en un tono que no sólamente ponía en duda las palabras de don Salvador, sino que las negaba, como si se tratase de la mentira de un niño que ha querido disimular una acción reprobable para evitar el correspondiente castigo. Y reía a carcajadas, mirándole ahora con desprecio. Don Salvador se sintió herido en lo más íntimo. ¿Cómo a él, a una persona de su categoría, se le podía ofender así? ¿Cómo aquel patán se atrevía...? El, que era académico, y catedrático de Universidad, y reciente candidato al Premio Nobel... Pero comprendió que nada de esto sería entendido por aquel pobre ignorante, por lo que, acudiendo a un argumento que le pareció contundente, le contestó en medio de un gran nerviosismo que era el hijo del médico, de don Salvador... y en su precipitación se le trabó la lengua, y en vez de decir: Alvarez, dijo: Martínez, que era el segundo apellido del padre, todo lo cual provocó una nueva y aún más ofensiva incredulidad y risotada del gigante. Furioso, don Salvador fue a replicarle de nuevo, a repetir el nombre del padre... pero la voz, ahora, le falló y no consiguió emitir sonido alguno: tal era su estado de nerviosismo y de rabia, mientras el gigante no paraba de reírse de él. Furioso, furioso, furioso, don Salvador dio media vuleta y echó a andar muy de prisa, calle arriba, dominado por una única idea: como fuese, tenía que darle un escarmiento a aquel sujeto. Ya no se acordaba del problema del alojamiento, ni de la cena... ni de doña Ana. Aquella obsesión vengativa lo embargaba. ¿Cómo a él,* a él... *se le había hecho*

una cosa así? Hablaría con el alcalde, con sus antiguos amigos o, sin más, con la gente...

No tuvo necesidad de llegar hasta el final de la calle. Muy pronto, varios jóvenes se le acercaron y se dieron a conocer como miembros de la Comisión de Festejos. Respiró con satisfacción: iba a hablar con alguien representativo, a quien poder exponer cumplidamente sus quejas. Y ya había empezado a hacerlo cuando uno de ellos, de cabello oscuro, de ademanes pausados y serenos, le interrumpió: Salvador, llamándole así, sin más, para amonestarle, para reñirle verdaderamente, por su conducta desde que, horas antes, había llegado al pueblo. ¿Su conducta? Pero, ¿qué conducta había sido ésa? ¿Qué podía haber de reprochable en su conducta?, preguntó algo turbado aunque convencido de que allí había un equívoco y ese equívoco se desharía fácilmente. El joven no respondió; se limitó a abrir los brazos en un ademán que parecía decir: ¡tantas cosas...! Al mismo tiempo, desde lo alto de la calle empezó a oírse un rumor de voces, de gritos... El joven explicó entonces a don Salvador que el gigante había contado a todos las malas maneras con que él, Salvador, lo había tratado y ahora la gente estaba furiosa y venía contra él. ¿Contra mí? ¡Pero si ha sido al revés!, dijo don Salvador. El joven levantó los hombros en un gesto ambiguo: tal vez tuviera razón... o tal vez no; en cualquier caso, señalando con la mano hacia lo alto de la calle, le hacía notar que no tenía tiempo que perder. Por allí bajaba ya una muchedumbre compacta, armada de palos y de cuchillos, gritando amenazas contra don Salvador. Este comprendió que, en tales circunstancias, era inútil intentar explicar ni aclarar nada. Huir, lo único que podía hacer era huir, y echó a correr con todas sus fuerzas. Detrás, cada vez más cerca, corría la multitud enardecida. ¿Cuánto tiempo podría resistir? El miedo acrecentaba sus energías, pero a su edad... Se internó por varias callejuelas con el propósito de despistar a sus perseguidores. Y aunque no confiaba demasiado en la eficacia de hacerlo, cuando poco después volvió la cabeza comprobó con satisfacción que, efectivamente, casi nadie le seguía ya: sólo tres o cuatro adolescentes... eso sí, armados con cuchillos y palos. Pensó que en el peor de los casos, si no lograba despistarlos, podría hacerles frente, y siguió corriendo con toda su alma, jadeante. Dobló una esquina y avanzó por el centro de una calle. De improviso, se dio cuenta de su error: se había internado por una calle sin salida, estaba acorralado... No le quedaba otro remedio que luchar. Los tres adolescentes —ahora comprobó que eran tres— esgrimieron sus cuchillos brillantes con la Luna y se abalanzaron sobre él. Su mayor empeño fue sujetarles las muñecas, inutilizando así sus armas. Eran muchachos poco expertos

y con bastante facilidad consiguió apresar la mano armada de dos de ellos, pero al intentar hacer lo mismo con el tercero de los atacantes sintió que, con la celeridad de un relámpago, aquel tercer cuchillo le penetraba hasta el fondo del corazón.

RICARDO DOMENECH

Torrelaguna, 108, 1.º A.
Parque de San Juan Bautista.
MADRID-27.

GUAMAN POMA DE AYALA Y LA PRODUCCION DEL TEXTO

1. NOCIONES DEL TEXTO

La *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1), escrita entre 1584 y 1615 por el indio peruano Felipe Guamán Poma de Ayala, es el primer documento y monumento de la escritura hispanoamericana como materia cultural. Es cierto que los *Comentarios reales* (1609) del inca Garcilaso presiden la formulación de esa escritura; pero es en la obra de Guamán Poma donde encontramos la insólita presencia de una cultura americana en su elaboración pre-textual. Esa escritura produce aquí una enunciación totalizadora: dice el origen, recuenta el pasado, revela el presente y discute el diseño del porvenir.

Esta *Primer Nueva Corónica*, este recomienzo primero del mundo, actúa a la manera de una enciclopedia actualizada. En efecto, estamos ante una transposición aborigen de los capítulos de la realidad. O sea, una recodificación de los repertorios hegemónicos se anuncia y se produce desde su peculiaridad andina. Una manera de conocer (es decir, un distinto modo de procesar la información) se nos muestra como un drama cultural (esto es, como un distinto intercambio de la información). En la dominación colonial el circuito de la comunicación se ha trastocado; y la enunciación debe restaurarlo construyendo en el texto el nuevo espacio polifónico de los hablantes. Es así que texto, mundo y conciencia son una primera elaboración de esta escritura constitutiva.

Si la historia y la sociedad andinas se formalizan en los *Comentarios reales* en tanto modelo cultural sancionado como realización superior de la misma ideología hegemónica, habría que decir, en cambio, que la estructuración de la *Corónica* de Guamán Poma se sostiene en el proceso mismo de configuración de la «cultura pe-

(1) Felipe Guamán Poma de Ayala: *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, París, Institut d'Ethnologie, 1936. Avant-propos de Paul Rivet, Renseignements sommaires de Richard Pietschmann. Edición facsimilar. Nueva impresión, 1968.

ruana», al incorporar y transformar en ella los repertorios occidentales. El texto se produce desde esta altura cambiante, y de allí su calidad orgánica, transitiva y virtual. Como Garcilaso, Guamán requiere legitimar la experiencia aborigen, pero lo hace desde su fractura, o sea desde su actualidad. Es por eso que reconduce su *Corónica* hacia el texto del *Buen Gobierno.* Así transforma la actualidad en virtualidad; el testimonio del fin de los tiempos en el reclamo de otro tiempo.

Es esta inserción en la actualidad lo que confiere al texto su carácter transitivo. La escritura es una pre-escritura; el habla, una ocurrencia oral sin norma fijada; la página, un texto gráfico, una empresa manual; el libro, una carta al rei Felipe III; la producción de la obra, un trabajo autorreferencial; la crónica, un viaje ocular de varias décadas. La escritura es una reconstrucción: supone la vida del texto y el texto del mundo. En tanto «Carta al Rey», el libro es un tratado político, que convierte a la cultura en proyecto, que plantea la pluralidad cultural como evidencia, y que reclama por un nuevo gobierno del mundo. En tanto *Crónica* es una minuciosa, febril descripción de la organización andina como racionalidad suficiente; y, por lo mismo, una feroz denuncia de la irracionalidad colonial. Y, en tanto tratado del buen gobierno, el libro programa las alternativas y diseña una nueva articulación política en el horizonte del cambio social.

De allí también el carácter orgánico de la misma elaboración textual. El libro está siempre recomenzando y requiere de veinte prólogos, además de cartas, diálogos, resúmenes, ejemplos, biografías reales e imaginarias... Una compleja elaboración por la cual el texto no sólo es la ordenación de la historia, sino que se convierte él mismo en el sentido último de su empresa documental. El cronista debe probar su legitimidad, su origen y su autoridad; pero debe también convertir al texto en una suma inclusiva, sin fisuras, donde todo sea dicho y probado. El texto es una máquina de decir. Un discurso que empieza con la creación bíblica del mundo y que termina con la destrucción mítica del mundo andino. Discurso que media entre ambos actos, proponiéndose a sí mismo como la nueva fundación.

Es por ello que el pre-texto (la enunciación, la voz oral) se va convirtiendo en el texto (el enunciado, la escritura espacial); pero, a su vez, el texto se diversifica y se transforma en un archi-texto (o sea en la enciclopedia, en el nuevo archivo cultural). Como en la paradoja de Borges, la obra se despliega igual a un mapa que coincidiese con la extensión del mundo. Sólo que para Guamán Poma

el libro no sólo deberá dar razón del mundo; deberá también modificarlo (2).

Si Garcilaso requería, pues, universalizar su versión de la historia peruana, Guamán Poma, por el contrario, regionaliza la cultura occidental al asumirla desde sus pautas indígenas: su versión del universo es una proyección andina. Ahora bien, ¿de qué historia se trata? La noción de la historia en Guamán Poma empieza con el origen del mundo, que es cristiano, y con las edades del mundo, que son andinas. No voy a discutir aquí, pero convendría hacerlo, el grado de mestizaje cultural en Guamán Poma. Es evidente que sus categorías de pensamiento andino (estudiadas por Juan Ossio y Nathan Wachtel) se traman y se sobreimponen a las del pensamiento occidental. No sólo creía en la alternativa de un universo estructurado desde categorías peruanas, también creyó, por ejemplo, que la palabra Indias eran dos palabras: in-día, o sea, la tierra que está en el día, el Perú (3). Dibujó por eso a las Indias en lo alto y a España en lo bajo, y este esquema del mundo es también mítico: supone a los principios de «hanan» (alto) y «hurin» (bajo), sistema dual aborigen, que asimismo es cíclico, porque si el tiempo no es lineal, tampoco es estático, sino que se desplaza como una espiral, reiterando el comienzo y el fin cada vez.

En efecto, su historia es mítica: la evidencia del fin de una edad, prevista por el ciclo de las edades del mundo, impone los signos de un «mundo al revés», de una inversión que equivale a un cataclismo, a un *pachacuti* (4). También esta vertebración parece funcio-

---

(2) Los códigos retórico y metalingüístico (el carácter autorreferencial del discurso) se diversifican en la *Corónica* y requerirían un análisis detallado. Los propósitos del texto son explícitos, pero son también indirectos: buscan persuadir y cambiar. En su invocación al Papa, Guamán habla de «esta poquita de obrecilla», pero más adelante dice: «con la fe verdadera que tengo y creo que todo escribo para q. con lo bueno sea servido dios» (392). «Muy útil y provechoso y es bueno para enmienda de vida para los cristianos y enfieles», dice de su libro. Y pide a la Santísima Trinidad «gracia para escribir y notar buenos ejemplos..., y a los que la leyere le alumbre el espíritu sancto» (3). La urgencia del cambio, sin embargo, pronto lo lleva a la impaciencia: «la gran misericordia que avía en este rreyno lo q. no an tenido en toda castilla ni lo tendrán por ser tan vellaca gente q. de pichero se quiere ser Sor. de pobre linaje se quiere hazerse rrey y no le biniendo de derecho de linage ni de sangre ni cortesano con estos pobres como se ve en esta becita general deste Reyno» (415). El texto como visita, como informe: otra de sus perspectivas objetivadoras.

(3) Lo observó Juan Ossio en su fundamental estudio «Guamán Poma: Nueva Corónica o Carta al Rey», en su edición *Ideología mesiánica del mundo andino* (Lima, Ignacio Prado Pastor, editor, 1973). Vale la pena consignar esta referencia: «En este tiempo se descubrió las ynas. [Indias] del pirú y ubo nueva en todas castilla y rroma de cómo era tierra en el día, yndia más altogrado q. toda castilla y rroma y turquía y así fue llamado tierra en el día y yndia tierra de rriqueza de oro plata en este tiempo fue papa bonifacio nono...» Y añade: «los filósofos astrólogos puetas lo savían la tierra y la altura y la rriqueza del mundo q. no ay otro en el mundo que aya criado dios de tanta riqueza porq. está en más alto grado del sol»... Al dibujar el Pontificial Mvndo trazó «las indias del pirú en lo alto despaña» y «castilla en lo avajo de las ynas».

(4) Juan Ossio ha analizado este concepto con detenimiento. Dice: «La naturaleza cíclica y estática de las cinco edades de Guamán Poma se desprende del uso que hace del con-

nar en su convocación de la otra edad resolutiva, entre la desarticulación del presente y la articulación del proyecto. Porque si Guamán se repite que «no hay remedio», todo lo lleva a adelantarse en la construcción del nuevo mundo, desde su propia experiencia histórica. Esta operación es también del orden de la crítica. El mundo al revés es una profunda fractura, una errancia: anotarla, dibujarla, es testimoniar en el comienzo de América una escritura de la contradicción.

Es de este modo que escribir es dar forma a la conciencia, a su desamparo y a su rebeldía. El relato es el espectáculo de la injusticia, de la zozobra y de la impotencia. Pero la conciencia misma de esa fractura impone la naciente utopía del nuevo orden. La suma de los tiempos exige otro tiempo. La sinrazón de los gobiernos reclama la necesidad del buen gobierno. La escritura recién asimilada, reducida en su competencia y sin freno en su ejecución, impone una comunicación totalizada. El libro es el mundo, pero es también otro mundo. ¿No están ya aquí, con su drama textual, los rasgos característicos de la escritura hispanoamericana? Como tantos textos nuestros, ya esta primera crónica es un discurso de la derrota, y, por eso mismo, un discurso de la resistencia; ambas agonías son un mismo relato, pero su proyecto, su razón de ser, es virtual: el sentido, siempre, pasa por la impugnación.

2. MODELO MITICO Y PRACTICA HISTORICA

Es patente que la raigambre mítica, la zozobra presente y el proyecto utópico se traman en la escritura. Lo cual supone una operación crítica y la formulación de la misma conciencia. Y ello es así porque la experiencia del extravío, de la injusticia y del sinsentido ocupa el horizonte del presente; y es preciso decir y escribir todas sus formas.

---

cepto "Pachacuti" (volverse la tierra); y de la asociación de este concepto con períodos milenarios y de la analogía que existe entre la aplicación de un modelo espacial indudablemente andino al mundo entero y un modelo temporal supuestamente andino al desarrollo histórico de aquel mundo.» Y agrega: «Como se puede apreciar a través de Montesinos y algunos otros cronistas, el milenarismo en el mundo andino aparece asociado con la noción de "Pachacuti". Para Montesinos cada período de quinientos años era cerrado por un "Pachacuti", cada período de mil años constituía un "Capac Huatan", y finalmente considera que hasta antes de la llegada de los españoles había transcurrido casi cinco de estos períodos o nueve "Pachacutis" o cuatro mil quinientos años. Lo que es interesante notar con respecto al milenarismo descrito por Montesinos y por cronistas tales como Cabello Valboa, Sarmiento de Gamboa, Vásquez de Espinoza, es que el sistema encaja bastante bien con el sistema decimal incaico que fue aplicado para organizar las distintas unidades políticas y para clasificar a la población en clases de edad.» En su artículo «Las cinco edades del mundo según Felipe Guamán Poma de Ayala», Lima, *Revista de la Universidad Católica* número 2, 1977.

También el inca Garcilaso parece percibir esa zozobra de la conciencia cuando contrasta la noción de una historia armónica con las evidencias de un presente desarticulado. El contraste no se da aquí entre naturaleza y cultura, sino entre cultura y civilización, allí donde la historia es una dispersión del sentido. En última instancia, Garcilaso trata de demostrar que la cultura incaica es una civilización suficiente, y tal vez nos sugiere que la historia es una irracionalidad moderna.

Esa historia moderna es la que empieza a vivir Guamán Poma en su centro más brutal: la dominación colonial. Es verosímil que perciba, como sostiene Juan Ossio, no un conflicto histórico, sino uno del orden metafísico: la conquista como un cataclismo cultural, como un mundo al revés (5). Pero es claro que la disolución de las categorías y las pautas culturales y sociales sólo puede percibirlas en su transitividad, en su desintegración histórica. De allí la poderosa persuasión de su testimonio: ve y dice el mundo en su espesor dramático, en su naturaleza física y en su vasta agonía. De allí también la sensibilidad y el relieve del cuerpo percibido en su dominación: el cuerpo del colonizado no sólo ha perdido el sentido de su cultura, sino que se ha convertido en el eje de las nuevas relaciones de poder. Objeto de uso y de abuso, el cuerpo del hombre y la mujer colonizados se muestra en este texto en su desnudez histórica.

Por otro lado, no podemos dejar de comprobar que la complejidad de la cosmovisión de Guamán Poma incluye también la doctrina cristiana y, hasta cierto punto, la ideología occidental dominante; al menos hasta el punto en que es capaz de verificar las contradicciones del discurso ideológico y la práctica colonial, y de reclamar por una adecuación genuina. Es cierto también que propone los modelos de la civilización aborigen como más cristianos que los occidentales (6); y, de cualquier modo, es claro que es capaz de manejar los reper-

---

(5) Ossio propone que «Guamán Poma no participaba de la concepción lineal del tiempo de sus contemporáneos, que tampoco participaba del interés común de la época de describir objetivamente las hazañas de los individuos, ni percibía el espacio, el tiempo y las relaciones sociales como realidades cualitativamente distintas. Nuestra hipótesis es que podemos definir la concepción de la historia de Guamán Poma de Ayala como mítica en el sentido de que se da bajo una concepción estática del tiempo (que quizá podría definirse como cíclica), en el sentido que los acontecimientos se describen por su valor arquetípico y en el sentido que el cosmos aparece como un todo indiferenciado» («La idea de la historia en Guamán Poma», en *Runa*, Lima, núm. 1, marzo 1977, pp. 10-12). Sin embargo, la caracterización de Ossio supone una sistematicidad abstracta en la obra que, desde su título mismo, da cuenta de su historicidad emblemática.

(6) «Paréseme a mí cristiano todos bosotros condenays al ynfierno», escribe Guamán. La comparación entre los dos mundos es constante: nos dice que los indios lloraban «como bárbaros y gentiles» de sus ídolos, pero no deja de anotar que «vosotros tenéis ídolos en vuestra hacienda y plata». La discrepancia entre la ideología y la práctica colonial era clara para Guamán: «el español es capaz de hacerse matar por medio real», comenta acremente. Y en un dibujo un conquistador declara que come el oro.

torios de su cultura (o de sus culturas, habría que decir), en primer lugar como tales, como formalización del conocimiento y como mediaciones de una verdad que para él sólo puede ser universal.

Y siendo así, es la certidumbre, su experiencia realizada, lo que permite al cronista criticar la distorsión. Su debate, por lo mismo, es moral, pero a la misma vez es histórico: sólo desde el juicio sobre las relaciones humanas, sobre el hombre en sociedad, puede deducirse una noción de la justicia. Como en la reflexión de José María Arguedas, también aquí la perspectiva decisoria sobre la vida social es un debate sobre la justicia. O sea, una denuncia de la injusticia convertida en orden natural, y un reclamo por rehacer la legitimidad de una justicia normativa. La moral es, pues, una demanda que se sustenta en la práctica social e histórica; y, por eso, a ella vuelve: la justicia de Guamán Poma es patriarcal, autoritaria y, en último término, mítica. Supone la autoridad, la armonía jerárquica, el poder benéfico. Su cultura, en este sentido, tradicional (7).

De allí, muy probablemente, su obsesión con la zozobra racial; algunos comentaristas creen que Guamán Poma denuncia el diverso mestizaje racial porque tiene una versión jerárquica estática de la sociedad organizada en castas. Pero tal vez su visión social es menos obvia. Es evidente su visión jerárquica, pero es asimismo clara su percepción básica del orden social desarticulado. Las evidencias del desorden no le hacen volver a un pasado ya extraviado sin remedio, sino, más bien, le hacen adelantarse a un futuro que cree posible articular. De allí su peculiar crítica del mestizaje, que no es una crítica racista, como se ha dicho (no olvidemos que su propio medio hermano, un religioso mestizo, lo había iniciado en el español y la doctrina); y tampoco es una crítica cultural (ya que no puede sino asumir el pluralismo cultural, por ejemplo, cuando recomienda que los mestizos vivan en las ciudades; y, además, su propio texto es una demostración de tal pluralismo). Más bien, su crítica del mestizaje es histórica: Guamán Poma parece vivir la amenaza que se cierne sobre la existencia misma del «natural», del «indio». De hecho, parece temer que las enfermedades y pestes (dramáticas en su tiempo), las migraciones (que inican la quiebra de la producción

(7) Es aquí pertinente esta observación de Rolena Adorno: «This type of historical writing is reminiscent of the exemplary biography of the Middle Ages, and Guamán Poma may have found a model in the fifteenth-century works of Fernán Pérez de Guzmán and Hernando del Pulgar, whose *Generaciones y semblanzas* and *Claros varones de Castilla* were popular items in the sixteenth-century colonial book trade, and with which Guamán Poma's biographical writings share both format and many thematic features. By combining the documentary portraiture of the Andean tradition with certain traits of the European medieval biography, Guamán Poma creates an unusual narrative document that stablishes the focus of his utopiar treatise.» En su artículo «Racial scorn and critical contempt», en *Diacritics*, Winter, 1974, páginas 2-7.

agrícola), y el mestizaje (que crea un hijo del vacío cultural, del desorden, de la historia), terminen aniquilando o reemplazando al hombre «natural», al aborigen. Esta crítica pertenece al orden de la denuncia, de allí su dramatismo y su urgencia: se trata, para el cronista, de defender la existencia misma de un pueblo que ha ido perdiendo uno a uno sus derechos.

Guamán Poma no parece plantearse ser un mestizo cultural, lo que, evidentemente, es, a pesar de que promueve ese *status* para sus discípulos. Es, por cierto, culturalmente un mestizo, pero no ha dejado de ser un indio, y lo es de un modo más decisivo: su percepción cultural es, por ello, compleja. Felipe Guamán Poma de Ayala, que se percibía a sí mismo como descendiente de la *Segunda persona del Inca,* y que creía poder cumplir un papel equivalente con Felipe III, la figura imperial que ahora reemplazaba al Inca, se concebía como «señor y príncipe», como autor, como traductor. Su situación social le prueba que es un indio; pero en la escritura se nos aparece en toda su resonancia cultural. Se remonta al origen, desafiando la cronología, y se proyecta al porvenir, imaginándose a sí mismo ante la persona del rey, resolviendo sus preguntas; prometiendo, mientras se dirige a Lima, un pronto remedio gracias a su Carta. Su cultura le dicta el porvenir que la dominación colonial le niega (8).

3. INFORMACION Y COMUNICACION

Lo que distingue, pues, a esta formación inicial de nuestra escritura no es solamente su poderosa convicción aborigen, sino también su manejo irrestricto de una alternancia de repertorios formales. Derivado de otras crónicas, de los textos de la doctrina y de los de la biografía medieval, el texto se produce en un movimiento transcodificador (9).

El trabajo intertextual, evidente por sí mismo y de una apertura incorporatriz sistemática, desplaza a la información de sus códigos estables hacia un archivo cuya clave de procesamiento es ya otra.

(8) El desaliento no es ajeno a la empresa de escribir. Memorablemente el cronista nos dice que «escrivillo es llorar», y reconoce que su libro «a algunos arrancará lágrimas, a otros dará risa..., unos pocos querrán tenerlo en las manos». Pero su convicción es más fuerte: «esta corónica lo tendrá en el archivo del mundo como del cielo en el catedral de rroma para memoria y en la cavesa de nuestra cristiandad de nuestra espana a donde rrecide SCRM»...

(9) En su desafortunado trabajo sobre la *Corónica*, Raúl Porras Barrenechea, sin embargo, dio cuenta de los cronistas españoles que Guamán conoció y discute en su texto: véase *El cronista Indio Felipe Guamán Poma de Ayala* (Lima, Lumen, 1948); véase asimismo Juan Ossio: «Guamán Poma y la historiografía indianista de los siglos XVI y XVII», en *Historia y Cultura,* Lima, núm. 10, 1978.

Los códigos de la cultura hegemónica, que articulan la noción de una ideología y de un mundo natural, son inadvertidamente mostrados por el texto como tales, como convenciones culturales, como series formales. Porque la noción de «verdad» es connatural a la fórmula que la sostiene en una serie, el texto de Guamán Poma ilustra, sin del todo pretenderlo, la restructuración de distintos campos semánticos. Las series se sobreimponen: una transcodificación está reorganizando los modelos de la significación. Por eso, el trabajo del cronista indio es seguir la huella de ese tránsito: ilustrar la desarticulación, pero también articular el nuevo campo semántico (10). Un trabajo, por cierto, semiótico: la semiosis se muestra en el movimiento del texto que formaliza un acto de comunicación incorporador.

Al pasar de su estatuto estable a un medio textual inusitado, los repertorios formales de la cultura hegemónica son, en primer término, *una curiosa suma discontinua. Los recuentos, ordenamientos, taxono*mías y fórmulas de todo tipo se adicionan en un espacio determinado por la discursividad de la carta, la ejemplificación didáctica del dibujo, la funcionalidad de los propios catálogos del saber andino. Estudiando la composición del texto nos encontramos también con el carácter iconográfico del habla misma; o sea la parte manual, artesanal del texto nos sugiere su función visual, previa al libro impreso; y una descripción paleográfica sería, por cierto, de utilidad, aunque es muy posible que el manuscrito sea una copia hecha en corto tiempo en base a un texto previo, según puede deducirse del diseño parejo de la escritura.

La compleja elaboración del texto anuncia que la cultura es información discontinua en su procesamiento, pero sistema totalizado en su formulación textual. La información no es sólo el recuento; es también la manera de su procesamiento y de su inserción en el paisaje de los repertorios que modelan el recuento y lo preservan (11). Y es aquí donde se percibe el drama textual de la diferencia: la información supone una demostración, pero a la vez un juicio sumario; demuestra su certidumbre y pasa por el reordenamiento de su valoración; debe dar pruebas de su sentido y de su coherencia. Es por ello que su modelo debe, al final, traducirse en acción. Esto es, en cambio. De este modo, Guamán Poma no sólo practica las operaciones más caarcterísticas del texto hispanoamericano. También da

(10) Sobre este punto puede verse Umberto Eco: *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1966).

(11) Véase B. A. Uspensky et al.: «The Semiotic Study of Cultures», en Janvan der Eng y Mojmir Grygar, *Structure of Texts and Semiotics of Culture* (La Haya, 1973); también Daniel P. Lucid: *Soviet Semiotics. An Anthology* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977), y Henryk Baran, ed.: *Semiotics and Structuralism* (Nueva York, 1976).

cuenta de una consiguiente operación semántica nuestra: conocer significa cambiar; verificar reclama transformar.

Por otra parte, si este modelo de procesamiento supone el archivo estable de la cultura dominante, su práctica en este texto supone la desconstrucción de ese archivo. Otro modo de significar se genera en una cultura que siendo ex-céntrica es también capaz de resolver en sí misma los dilemas y dramas que ponen en conflicto su sistema de comunicación.

Podríamos tal vez proponer, siguiendo un conocido esquema de Greimas, que el *Cronista* es el sujeto de la estructura semántica de este acto de comunicación en el que el objeto es la *Utopía política*, la reestructuración mayor de las Indias; siendo el remitente, por cierto, el *Mundo andino*, con su cristianidad más genuina y su experiencia social, y siendo el destinatario la *Cultura dominante*, a la cual se incorpora y de la cual se espera la legitimidad de su propia doctrina. En fin, el ayudante sólo podría ser la *Escritura*, cuya práctica es una sistemática respuesta, y el oponente, la *Condición colonial*, cuyo poder irrestricto ha previsto incluso la anulación del poder de la escritura (12). Este drama semántico de los actantes del discurso de la crónica aborigen puede, ciertamente, ser visto también en no pocas instancias de nuestras formaciones discursivas.

Aquí la cultura es, por tanto, una información transcodificada que debe trabajar una empresa decisiva: debe restablecer un nuevo circuito de la comunicación. Más que un nacimiento o un origen de la «cultura mestiza», lo que supondría volver a preguntarse por la «identidad» de esta formación social; más que la ilusión de una originalidad o la promesa de una resistencia cultural aborigen, lo que tenemos en este texto es una tipología cultural objetivadora y demandante. El saber andino es muy antiguo, pero también lo es el saber cristiano adquirido: Guamán Poma no practica una mera síntesis improbable, sino, en una operación intelectual más compleja, una transposición de la información entre códigos de ambos saberes, y una remodelación mutua. Por ejemplo, la lección doctrinaria sobre las virtudes del sufrimiento y la pobreza, Guamán Poma la transfiere a la exposición crítica de la situación de los indios; de tal manera que demuestra que los verdaderos cristianos, los virtuosos del Evangelio, son los indios, los «pobres de Jesucristo». Por lo demás, parece claro que Guamán Poma percibió la contradicción entre la doctrina y la práctica hasta cierto punto: hasta el punto de denunciarla, no sin crudeza, reclamando justicia; pero por momentos su fe en la doctrina y en la autoridad política parece literal. Así como el Quijote

(12) A. J. Greimas: *Sémantique structurale* (París, Larousse, 1966).

tomó por real un mundo escrito, nuestro pobre cronista parece a veces tomar por evidente la justificación ideológica de la conquista. De otro modo no habría escrito esta Carta al Rey: estaba persuadido que leer su denuncia escandalizaría al monarca español con una verdad atroz, que él, sin duda, ignoraba por culpa de los malos funcionarios y curas corruptos. Por momentos, parecería que el cronista sopesa la posibilidad de que ante el descubrimiento de la verdad el rey Felipe III ordene la vuelta de los españoles a España y el fin de la conquista. La Carta se sostiene en la fe literal en la ideología dominante a la que cree capaz de rehacer políticamente su proyecto. Por eso propone una reordenación política global: le propone al rey que los españoles gobiernen en Castilla; los moros, en su patria; los negros, en la suya, y los indios en las Indias. Estos cuatro reinos tendrían *un emperador común*, Felipe III, y *cada uno un príncipe local*. El esquema no sólo proyecta a un nuevo reino universal el ordenamiento incaico, también adapta al poder dominante la sobrevivencia aborigen. Transcodificación: la información es incorporada en una concepción nativa del mundo (13).

El drama del texto es, pues, cultural: es preciso recuperar la legitimidad de las fuentes de la información, y sólo es posible hacerlo en el nuevo *corpus* informativo de la actual legalidad política, y en medio de la des-naturalización de la existencia social. En primer lugar, esa renovación de las fuentes se da desde la manipulación formal: los prólogos, cartas, apelaciones, listas, etc., tienen como objeto reordenar los materiales de la certidumbre, pero además, producir su nueva actualidad, su validación crítica y resolutiva. De allí el papel modelizador de esta operación textual. En segundo lugar, la elaboración del modelo requiere reactivar también a los hablantes: la persona del narrador actúa dentro de un yo colectivo, que sustenta a la fuente cultural, y se dirige hacia un yo igualmente colectivo, al nosotros de una cultura cuya zozobra deberá ser superada por la co-

---

(13) Juan Ossio ha propuesto el siguiente diagrama (en su artículo citado «Las cinco edades del mundo según Felipe Guamán Poma de Ayala», p. 56):

REPRESENTACION DEL ESPACIO

Mundo andino

Antisuyo — Contisuyo

Chinchaysuyo — Collasuyo

INCA

Mundo europeo

Moros — Negros de Guinea

Cristianos — Indios

Rey de España

municación articulatoria. Por eso las apelaciones a los distintos lectores, por eso los dibujos para «ciegos», para los que no saben leer, porque el texto es una inscripción plural, y debe sumar a los públicos. Así se impone el diálogo de este nosotros de la cultura con el otro destinatario, el rey Felipe, cuya persona es el ustedes de la otra cultura. Por lo mismo, la comunicación es doble: al interior del nosotros, y en la apelación al ustedes de la nueva jerarquía. Es de este modo que el texto, tras la especulación racial, sostiene la pluralidad cultural, la presupone. Comunicación plural, porque en el pluralismo cultural que se verifica la comunicación sólo puede ser integral; de otro modo, el proyecto político dejaría de ser legítimo.

Desde la reformulación cultural que el texto produce se levanta la crítica más aguda al colonialismo: su aberración cultural, que supone la distorsión política en que se basa.

El texto supone algo más: realizado el circuito de la nueva comunicación, los destinatarios que han comprobado la información deberán a su turno cumplir la poderosa apelación del texto. Deberán devolverle el sentido al mundo (14).

Como una biblia americana, este texto reproduce en sus repertorios los libros del origen, los recuentos de las edades míticas, los modelos culturales y sociales nativos; y trama en ellos los libros de la cristiandad, los recuentos de la administración actual; y convierte todo ello en un acto de transcodificación, exteriorizando la información en el nuevo orden político y utópico que diseña. Este acto desmesurado, cuyo carácter literal es también un acto de fe en la escritura que el cronista indio no ha terminado de asimilar concluye en una página en blanco: allí donde, al entregar el autor el manuscrito de 1.200 páginas y 450 dibujos, debían consignarse los nombres de los funcionarios que recibían el texto, y el destino que le daban. Estos nombres no aparecen: el texto muy probablemente fue asimilado por el aparato de la burocracia española, y permaneció ignorado hasta 1908, en que fue descubierto en la Biblioteca Real de Copenhague. Rolena Adorno ha hecho un inteligente balance de la suerte crítica del libro, que apenas hemos empezado a conocer (15). Esa es la historia de un manuscrito que no llegó a ser un libro, porque la historia del libro es ya contemporánea. Todavía después de haber

---

(14) No hay que olvidar, sin embargo, que el proyecto utópico de Guamán Poma es jerárquico, autoritario, estatista. Su diseño está basado en la producción, en el saber tradicional de una economía autónoma y autosuficiente. De allí su prolija distribución de roles, tierras, precios de productos, monto de la producción, etc. Esquema asimismo basado en la rigurosa administración económica del estado inca. Precisamente el deterioro de la conquista es visible en la desarticulación del modo de producción andino, que el cronista ejemplifica y reclama.

(15) En su artículo citado, *Diacritics*, winter, 1974.

entregado su carta en Lima, Guamán Poma le escribe al rey lejano informándole del envío, desde Huamanga, envejecido y esperanzado (16).

Uno de los hechos asombrosos de esta obra es su fe en la escritura. El otro es su fe en la lectura. Pero este texto en verdad actuaba como una metaescritura que procedía a descifrar a la lectura misma. Ese es su modelo incumplido. Su suerte contemporánea no es menos crítica: una cultura se descifra en esta obra inusitada, en esta fundación de un texto del origen que se nos adelanta con la actualidad de sus reclamos no resueltos.

JULIO ORTEGA

Dpt. of Spanish and Portuguese
The University of Texas,
AUSTIN, Texas 78712

---

(16) La carta está fechada el 14 de febrero de 1615, en Huamanga, y allí insiste: «Me ha parecido hazer una corónica o historia general de todo lo que he podido venir a saber Y alcanzar en la edad de mi tiempo que es ochenta años La que tengo que he visto como de lo que he entendido por caciques principales antiquíssimos destos Reynos que tenían entera relación y noticia de todo de sus antepasados para que (¿quede?) memoria durante la hera del mundo y que no se pueda es acrezer cossas tan grandes y memorables por falta de escriptura Y para que los historiadores de V. Mgd. puedan tener más entera luz de la que yo entiendo han podido tener hasta aquí, para cuya aueriguación y satisfación de enterarme de la verdad de todo ello a uista de ojos me ha sido forzoso el auerme ocupado tiempo de treinta años auiendo andado personalmente todas las prouincias destos reynos tomando la razón por escripto... a fin de hazer un tan gran seruicio a dios nro. señor y a V. Mgd. en dar larga cuenta de La manera que han sido tratados Los naturales destos Reynos después que fueron conquistados y poblados despañoles para que V. Mgd. quede enterado de la berdad de todo y para que mande se acuda al remedio que piden daños tan grandes pues a solo V. Mgd. incumbe el mirar por ello como su rey Y señor natural que es dellos y se duela de sus miserias calamidades y malos tratamientos...» Publicada por Guillermo Lohmann Villena en *Revista de Indias* núm. 20, 1945, pp. 325-327.

LA NUEVA POESIA POLACA

> *La renovación de la literatura precipita los procesos de la fermentación espiritual en el seno de la sociedad y fomenta las actividades con sello ético. La espontaneidad romántica se opone a la petrificación del mismo lenguaje y del mundo espiritual del hombre. El hablar directamente es una acción romántica...*
>
> ADAM ZAGAJEWSKI

> *Los procesos que determinan los mecanismos de la vida social en Polonia, el mismo carácter de su tradición, implican el hecho de que todas las transformaciones de las estructuras sociales han sido anticipadas aquí por la poesía...*
>
> KRZYSZTOF KARASEK

La Nueva Onda, el Nuevo Movimiento o la Nueva Cultura: los poetas que dieron sus primicias en los años 1966 y 1967 y publicaron sus primeros libros en 1968, 1969, 1970 y 1972 optaban por una fórmula amplia: nuevo movimiento más bien que nueva poesía, nueva manera de entender el papel de la cultura en todas sus manifestaciones antes que la vanguardia artística momentánea de los debutantes que facilitan su entrada en la literatura, forzando la puerta del arte ya consagrado.

En abril de 1972, durante la IV Primavera de la Poesía en Klodzko, cuando los puntos de vista ya se habían cristalizado y las primeras expresiones poéticas de los «jóvenes rebeldes» empezaron a circular en la consciencia de sus lectores, se han dejado escuchar las palabras agresivas, pero bien ponderadas; los ataques y las defensas sorprendentemente firmes y filosóficamente bien armadas por parte de poetas como Krzysztof Karasek, Ryszard Krynicki, Jaroslaw Markiewicz, Stanislaw Baranczak.

¿En qué sentido se puede hablar ahora de la «novedad» de su concepto de la poesía? ¿Hay que darles la razón a aquellos jóvenes de entonces solamente por el hecho de que empezaron una lucha abierta con sus predecesores inmediatos, es decir, con los representantes de la generación del 56? (1). *¿Es válido el concepto de la*

---

(1) La generación de los escritores que surgió alrededor del año 1956, reflejando en su obra las grandes transformaciones políticas y sociales de la época del «deshielo», antes y después del advenimiento al poder del Primer Secretario del Partido Polaco Obrero Unificado, Wladislao Gomulka. Dediqué más espacio al análisis de la obra de los principales poetas de la generación del 56 y a la importancia del concepto generacional en Polonia en mi ensayo «El hombre histórico en la joven poesía polaca», publicado en la *Revista de Bellas Artes*, noviembre-diciembre de 1975, México.

«novedad» en el terreno de la poesía que —ya es un truismo— no merece su nombre si no sabe trascender las tensiones inmediatas ni sublimar con los medios propios a ella su relación con la política? ¿Qué significaciones tiene la palabra «contemporaneidad»? ¿Cuáles poetas pueden ser reconocidos como «contemporáneos» y cuáles no? ¿Hasta qué punto el arte y la poesía pueden influir en el destino de este mundo?

Las preguntas, las inquietudes, las discusiones apasionadas entre los poetas de varias generaciones que se habían reunido aquellos días de la primavera calurosa de las ideas en Klodzko, en 1972, pueden dejar indiferente al lector español. Indiferente porque ha sido privado desde hace años de cualquier información y contacto con la poesía polaca contemporánea, sea «vieja» o «nueva». La publicación en Madrid de una pequeña selección de poemas de Tadeusz Rózewicz, traducidos por Leticia Arbeteta, colaboradora de los Cuadernos Hispanoamericanos, *no llena este vacío, ni siquiera puede llamar la atención de los poetas y lectores españoles sobre los fenómenos artísticos y sobre la filosofía de la palabra poética que surgió en Polonia después de la Segunda Guerra Mundial. Esta es la realidad: la de un diálogo todavía inexistente, que deja sentir todo su peso en la autora de la presente antología. Es una selección conscientemente parcial, limitada a la presentación de los fenómenos más importantes —según mi criterio— que hayan formado el rostro de la Nueva Poesía.*

Los poetas que se proponían revisar el concepto actual de la literatura, del periodismo, del teatro y de la sátira unían la crítica con el sueño. Tenían ambiciones totales. Tenían también —eso sucede en la vida cultural y no en el mundo de la biología— varios padres.

Obviamente los poetas de la generación del 70, llamada también la generación del 68, han sido marcados irremediablemente por los acontecimientos políticos de marzo de 1968 y recibieron su carga de la lucidez moral después del diciembre sangriento del 1971 en la costa del Báltico. La sangre derramada de los estudiantes en 1968 y de los trabajadores de los astilleros de Gdansk en 1971 invadió los jardines elitarios y egotistas de la poesía, convirtiendo a los que estaban dando sus primeros frutos, en un terreno de las palabras que querían ser responsables por todo lo que estaba pasando, sin refugiarse en el asilo de las preocupaciones puramente estéticas. La poesía —para estos jóvenes— fue un doloroso despertar que implicaba la necesidad de despertar a los otros.

La poesía como arte, como una manera de vivir su peculiaridad bien abrigada contra el viento de la historia, parecía un callejón sin

salida. No servía a las necesidades de la nueva sensibilidad, aludida directamente por los abusos del poder. Este tipo de consciencia parecía invadir al mundo de la palabra poética en todas partes, después de los movimientos estudiantiles en Europa y América, después de la contestación masiva de los sistemas políticos y sociales autoritarios por la «onda» de los beatniks *e* hippies, *cuyo producto directo fue la llamada contracultura. Sin embargo, los jóvenes poetas polacos, a diferencia de sus compañeros en otros países, tuvieron que enfrentarse con otros problemas y recurrir a otros puntos de referencia: por un lado, la tradición vital del romanticismo polaco, considerada sobre todo como una actitud moral frente al mundo, el concepto de la misión filosófica y social de la poesía, heredado de Adán Mickiewicz y Julio Slowacki* (2); *por otro lado, el marxismo que permitía abrazar la visión del mundo en forma de una lucha dialéctica de las contradicciones. La síntesis de estas dos tradiciones, realizada por la joven poesía polaca al final de los años sesenta y al principio de los setenta, dio, en efecto, como resultado la teoría del romanticismo dialéctico expuesta en el primer libro del crítico y poeta de la generación del 70, Stanislaw Baranczak,* Los desconfiados y los ingenuos, *publicado en 1971, donde se propugnaba apasionadamente el concepto de la poesía como una forma especial de diagnosticar la realidad con el fin de poder transformarla* (3). *El autor de este libro, después de someter a una crítica mordaz los variantes de la actitud ingenua, narcisista o anacrónicamente demiúrgica frente al mundo de algunos jóvenes y menos jóvenes poetas polacos, planteó ante el poeta contemporáneo una tarea bien precisa: adoptar la actitud de desconfianza. Hablando en otras palabras: el poeta tenía que asumir la responsabilidad por el mundo en que vivía, verlo tal como estaba: lleno de conflictos, turbio, desgarrado por las contradicciones, mistificado. El sentirse responsable significaba empezar a pensar por su propia cuenta, sin confiarse en el lenguaje oficial de los periódicos, de la radio y de la televisión ni en los mensajes circunstanciales del Partido.*

Según se puede deducir de todo aquello, la reacción de los poetas del Nuevo Movimiento frente a la realidad no fue simple e inocentemente emocional. Si hubiera sido así, lo único que hubiesen creado habría sido un variante polaco de las canciones de protesta o de la retórica «revolucionaria», que envejece rápido en la boca de los militantes. Afortunadamente, para la poesía mundial, el Nuevo Movimien-

(2) Los dos genios del romanticismo polaco, poetas y creadores del gran drama romántico.

(3) De las principales tesis de este libro controvertido y muy comentado en Polonia hablo más detalladamente en mi ensayo *El hombre histórico en la joven poesía polaca* mencionado arriba.

to en Polonia contaba con personalidades y talentos demasiado grandes para caer en una de estas trampas. Afortunadamente para la poesía polaca, «lo nuevo», lo todavía no articulado, lo no poético, no sólo luchaba con «lo viejo», sino también se enriquecía con ello, sabiendo darle una continuidad dialéctica.

El primer poeta polaco después de la segunda guerra que ha formulado un programa igualmente total y desmitificador fue Tadeusz Rózewicz, hoy autor consagrado de muchos libros de poesía, de cuentos y de guiones de cine, conocido sobre todo en el mundo como uno de los principales renovadores del teatro contemporáneo. Su primer libro de poemas, *La inquietud* (1947) —chocante para la crítica oficial, que seguía premiando las obras fieles a la tradición de la «vanguardia de Cracovia» de los años treinta o a la inspiración neorromántica de los poetas, víctimas de la «época de Apocalipsis»—, abrió una nueva era en la poesía y en la historia del pensamiento poético en Polonia. Rózewicz asumió la responsabilidad por su momento histórico, quitándole a la poesía sus afanes metafísicos y el cetro del arte puro. En 1939, Rózewicz tenía apenas dieciocho años, y los últimos años de la guerra los pasó luchando contra los nazis, llevando la vida de guerrillero o de «un muchacho del bosque», hablando en términos de la mitología nacional de este periodo. Después de conocer el homicidio, los efectos morales de la «época de los hornos», ¿podía todavía creerse en el hombre, en su hija y madre, simultánea la palabra? Frente a la memoria del infierno, ¿qué podía la poesía, con todas sus reglas del juego, con todas sus «bellas mentiras»? El poeta que quería conservar la dignidad de su profesión ya no podía confiarse en la palabra metafísica, en la «alta» poesía violada por los hechos. Fue como perder la fe en Dios, después de mantenerla tierna y vulnerable. Rózewicz despojó la palabra poética de toda su magia, escribiendo relatos crudos de su experiencia dramática, de su «lucha por el aliento». Pero su reacción emocional e intelectual ante la verdad de los hornos, ante el derrumbe de los valores éticos de la cultura europea, estaba teñida de desesperación y desarme, convertidos con el tiempo en un reto escandalizante —en el sentido de *épater le bourgeois*— y profundamente pesimista frente al mundo de la «pequeña estabilización» (el término es de Rózewicz mismo) de los años cincuenta y sesenta. La pérdida de la fe en los ideales se volvió la única fe posible, llena de recuerdos dolorosos, y los antivalores estéticos se convirtieron con el tiempo en valores ya domesticados por todos. «Oh san Francisco, es decir Tadeusz Rózewicz / qué líricos se pusieron con el tiempo sus antipoemas secos / Se oyen liras en ellos / Los cisnes nadan en sus aguas / las de un tejido común en el salón»,

escribe una poetisa en el año 1978, expresando así la transformación inevitable de lo «nuevo» en «lo viejo», es decir, el carácter histórico de cualquier intento de corresponder con su historia o de trascenderla. La voz de la poetisa, una entre los que debutaron en la mitad de los años sesenta y que nunca participaron en las filas del Nuevo Movimiento, expresa un tipo de sensibilidad característico en la poesía polaca de todas las épocas: su obsesión por la historia y por lo histórico, su olfato perfecto de cazadora de las transformaciones sociales e ideológicas. Tadeusz Rózewicz, el antipoeta de la catarsis en el tiempo sin dioses, fue el primero que escribía «contra la poesía» en pos de una desnudez saludable de las ideas y de los sentimientos. Sin lo que ha hecho Rózewicz, los poetas de la generación del 70 no hubieran podido recorrer tanto camino crítico a fin de conquistar para la poesía las nuevas regiones de la realidad. No sorprende el hecho de que Ádam Zagajewski y Julián Kornhauser —dos poetas y críticos del Nuevo Movimiento, autores del libro El mundo no representado *(1974)— dedicaron un largo ensayo a la obra de Tadeusz Rózewicz. Tampoco sorprende el hecho de que le rindan un homenaje a Rózewicz a través de un análisis escrupuloso y despiadado de su obra, poniendo en tela de juicio su «punto débil», según ellos: el desarme final de esta poesía frente a los problemas reales, la mueca escéptica del poeta que sólo cree en la verdad definitiva de la Carne, verificada por la Muerte y por el Eros.*

El otro interlocutor de los poetas del Nuevo Movimiento, poseedor de una gran autoridad moral de la cual estaba gozando entre ellos, fue Zbigniew Herbert, uno de los más importantes representantes de la generación del 56. Herbert inició su obra poética bajo el signo de las mismas experiencias de Tadeus Rózewicz, pero ha sacado de ellas unas conclusiones diferentes. Para él sí era posible «volver a ofrecer al traicionado mundo una rosa» y hacerlo «con una gravedad mortal». Para este poeta el fracaso moral y la pérdida del sistema de valores del hombre europeo después de la guerra fue una razón más para buscar el apoyo en la gran herencia común de la cultura mediterránea. Herbert, un moralista inquieto, deseoso de salvar ante todo la dimensión humana del hombre contemporáneo, defiende apasionadamente el mundo petrificado de la cultura del pasado, porque —según él— sólo la Historia es capaz de proporcionar al hombre los modelos del comportamiento ético. Sin la Historia el hombre hubiera compartido el destino de la Naturaleza: «entre el destino humano y el mundo de la biología no existe ninguna relación esencial». Herbert busca la salvación recurriendo a la memoria, a los mitos cubiertos de polvo, pero vivos, «en pos de la huidiza humanidad». Este método de exor-

cizar la realidad actual se volvió objeto de los ataques agudos por parte de los poetas de la generación del 70, que reprochaban a Herbert su aceptación estoica de lo trágico eterno de la existencia humana, expresada en un lenguaje «transparente» —según el término del mismo Herbert— que no reflejaba el desgarramiento fatal entre la verdad y sus nombres engañosos, producto de enajenaciones bien concretas. Sin embargo, fue este poeta «universal», aparentemente claro y clasicista, sacerdote irónico de las «grandes palabras humanas», el que contagió a los poetas de la Nueva Cultura, con su sentimiento de la responsabilidad individual por lo que estaba pasando en este mundo.

¿Y cuál fue la relación de los poetas de la generación del 70 con el realismo socialista, relegado al archivo de las ideas erróneas y vergonzosas? La idea de esta relación no tardó en imponerse a la mente de varios críticos de la literatura, puesto que, con la aparición de los manifiestos y de las obras de los jóvenes de la generación del 70, volvió a resucitar inesperadamente el ideal de la cultura socialista concebida como un intento de transformar la realidad y formar al hombre nuevo. Sin embargo, la poesía de la generación del 70 fue precisamente un reverso del realismo socialista: pretendía llegar a las aspiraciones supremas de un ente pensante no por el camino de las recetas fabricadas, sino a través de vivir su aventura individual, irrepetible, su drama de despertar en un país amenazado por las actitudes consumistas, el conformismo y la mentira.

El héroe lírico de la mayoría de los poemas de esta época es un joven inquieto y desgarrado, sumergido en una realidad bien concreta, llena de requisitos reconocibles, una realidad que parece ser, por otro lado, un sueño o un espectáculo absurdo. ¿Qué hago aquí?, pregunta constantemente el héroe lírico de un poema interminable de Krzysztof Karasek, bajo el mismo título: «¿Qué hago aquí, en el bolsillo del otoño..., en la patria independiente..., en el restaurante de la tercera..., en este cuarto, hundido en el cuerpo de esta mujer..., al anochecer, yo: contado, descrito, previsto, inyectado con la jeringa del psicólogo y del sociólogo..., buscando justificaciones para el mundo?» Este ser angustiado se estaba asomando hacia la dimensión metafísica de la vida a fuerza de ser tan concreto e histórico. El procedimiento poético de Krzysztof Karasek ilustra muy bien las preocupaciones esenciales de la joven poesía en el principio de los años setenta.

Los poetas del Nuevo Movimiento formaban un grupo compacto de amigos, unidos por su concepción del mundo y su programa de actividad intelectual. Por otro lado, afortunadamente para el arte de

la poesía, representaban las individualidades bien marcadas, los estilos de escribir, reconocibles a primera vista. No se puede confundir el poema de Ryszard Krynicki con el de Adam Zagajewski, ni los de Eva Lipska con Jaroslaw Markiewicz. Las diferencias poéticas que no fueron discrepancias ideológicas dieron crédito a estos poetas entre sus lectores, en su mayoría estudiantes, grupos de la inteligentzia y también entre los obreros. La nueva poesía, conforme a sus aspiraciones románticas, no quiso estancarse en las páginas de las revistas elitistas ni buscar un refugio en el bajo tiraje de los libros de poesía. Se preocupaba constantemente por buscar otras formas de contacto con la sociedad, recurriendo, entre otros, al teatro estudiantil. Los espectáculos basados en los poemas de Zagajewski, Baranczak y Markiewicz provocaron no sólo aplausos, sino también las discusiones fervientes. Además, la mayoría de los jóvenes poetas del Nuevo Movimiento ejercía también crítica literaria y periodismo, trabajaban en las universidades como profesores, asegurando de esta manera una expansión permanente de sus ideas y conquistando los foros públicos. Por otro lado, se dinamizó la forma misma de los poemas que se escribían en este tiempo; el «hablar directamente» —consigna de los poetas de Cracovia, de Adán Zagajewski, Julián Kornhauser, Eva Lipska y otros, entrando en un diálogo con las estructuras sofisticadas de los «lingüistas»—. Los poetas de la Nueva Cultura se estaban nutriendo de las diversas corrientes intelectuales y artísticas de la cultura mundial, sacaban provecho de la lectura de los surrealistas franceses, de los expresionistas alemanes, de la densidad de las fórmulas de Bertold Brecht y de la ironía tajante de Hans Magnus Enzensberger. Recurrían a las diversas técnicas literarias de las cuales se valía la literatura moderna, poniéndolas al servicio de su concepción del mundo, basada sobre la prioridad del criterio ético. Los representantes de la corriente lingüística, Krynicki y Baranczak, partidarios más intransigentes de decir la verdad, creaban estructuras orgánicamente dialécticas donde el lenguaje se contradecía y se negaba a sí mismo, desenmascarando de esta manera el verdadero rostro de la realidad. Ryszard Krynicki, el más metafísico de los lingüistas, en su etapa inicial no prescindía del simbolismo nutrido de experiencias oníricas y de búsquedas semánticas, expresando así toda la perplejidad del mundo. En este sentido, las figuras del lenguaje se volvían metáforas de una realidad que apenas emergía del silencio. La mujer-hombre-jovenzuelo-anciano-niño no son más, bajo la luz de esta poesía, que unos variantes perceptibles de la misma y única condición humana que se pone varios disfraces. En su famoso poema «Los fascistas cambian camisa», la imagen del pe-

riódico —figura preferida de los lingüistas— se sobrepone constantemente sobre la imagen de la ciudad desangrada Gdansk en diciembre de 1971, sugiriendo así un choque entre la verdad y sus versiones. Krzysztof Karasek, el más sensible al aspecto sensual del mundo, empieza sus proyecciones del caos natural en pos de una orden, a partir de su propio cuerpo foco central y metáfora de sus búsquedas. En los poemas de Eva Lipska se advierte un intento de obtener el grado más alto de la desconfianza critica y del antisentimentalismo, una opción marcada por el concepto y la sequedad brillante del aforismo.

Un comentario especial merece la presencia en esta antología de los poemas de Bárbara Sadowska, Jaroslaw Markiewicz y de Rafal Wojaczek. Los dos primeros pertenecen a una generación anterior que se ha dado a conocer en la primera mitad de los años sesenta, en el tiempo en que triunfaba plenamente el gusto por las fórmulas universales y abstractas, el culto de la imaginación desenfrenada y del yo narcisista. La mayoría de los poetas que debutaron en este tiempo se concentraba en los problemas de la expresión del misterio ontológico, sintiéndose cada vez más inermes frente a la realidad, indiferente a sus búsquedas herméticas y a sus satisfacciones esteticistas. En un paisaje general con tales características se distingue la poesía de Bárbara Sadowska, cuyo lenguaje oscuro y torcido refleja el afán de una verdad interior verificada por el sufrimiento, la crueldad adolorida, de su indagación de la consciencia y del inconsciente, una manera de agredir y de defenderse del individuo, profundamente dialéctica. Jaroslaw Markiewicz, el más vivo y sorprendente participante de la generación del 60, apoyó el Nuevo Movimiento con su presencia como poeta y vicedirector de la revista mensual Nowy Wyraz (La Nueva Palabra), fundada al principio de los años setenta con el fin de ofrecer un foro a los más dinámicos debutantes de la poesía y la prosa. Tras una etapa en que escribía unos poemas lúcidos donde se investigaba la naturaleza histórica y existencial del hombre, siempre amenazada por la desintegración de su cuerpo, obsesionado por la muerte que llevaba en sí mismo, una muerte casi palpable («me despierto con el cadáver en la boca»), Markiewicz, desilusionado, demasiado artista y filósofo para ser largo tiempo miembro de un grupo, se refugió en una actitud contemplativa, fortalecida por su adhesión al budismo y en su otra pasión: la pintura. Su último libro, En los cuerpos de las mujeres se levanta el sol (1976), ya es fruto de estas nuevas experiencias interiores del poeta.

Rafal Wojaczek es un caso muy aparte. Este coetáneo, profundamente trágico de los poetas de la generación del 70, a través de su

obra y de su vida, encarnó el ideal de la unidad de la palabra con la acción, que causó gran impacto entre ellos. La poesía de Wojaczek, culta y brutal, formalmente sofisticada y repartiendo puñetazos, fue testimonio conmovedor de la falta de valores y del deseo desesperante de ellos, sublimado en una hambre erótica, carnal y mística al mismo tiempo. El erotismo de Wojaczek es uno de los más sensuales e imbuidos de crueldad que haya tenido hasta ahora la poesía polaca.

El Nuevo Movimiento, la Nueva Cultura, la Nueva Onda, a pesar de su fuerza de arranque, de su carácter revolucionario, no ha tenido una vida larga, por diversas razones, y ya pertenece al pasado. Es un pasado inmediato de este caos hirvierte y a veces insípido, todavía no aprehendido por las fórmulas críticas, que vive actualmente la joven poesía polaca. Los poetas del Movimiento ya no forman el grupo fuerte del entusiasmo romántico. Los caminos de ellos se diferenciaron permitiendo ver mejor los rasgos y los destinos individuales. A algunos de ellos, la necesidad de pensar por su propia cuenta los llevó a escoger los senderos de una lucha solitaria contra las condiciones que —según ellos— siguen enajenando y desmoralizando al polaco de la segunda mitad de los años setenta.

Los que querían casar el agua con el fuego, la poesía con la acción, ya no existen: han madurado amargamente. Siguen asumiendo su aventura, ya sólo en su propio nombre. Desarrollando los contactos con los poetas de otros países, reconociéndose en las tinieblas de la realidad por la voz. Una verdadera «mafia lírica». La fermentación de las ideas acerca de la cultura y su papel en la vida social, lejos de encerrarse en sus cauces iniciales, se vuelve un latir de diversas complicidades, al nivel internacional. Pues la curiosidad por otro no es menos que el afán de conocerse a sí mismo.

KRYSTYNA RODOWSKA

Roztogi 9 apt. 45.
01-310 VARSOVIA (Polonia)

* * *

RAFAL WOJACZEK

LA PATRIA

Madre sapiente como torre de iglesia
Más grande que la misma Iglesia Romana
Madre larga como el Transiberiano
Madre ancha como el Sahara

Piadosa como el diario del partido
Madre bella como el cuerpo de bomberos
Paciente como una investigación en la cárcel
Dolorosa como parturienta

Y palpable como cachiporra
Madre buena como la cerveza
Tus dos pechos son dos clementes copas

Cariñosa como la mesera
Madre divina — Reina de Polonia
Madre ajena — Reina de Polonia

LA SUPLICA

Haz algo para que pueda desnudarme más
Ya me quité la última hoja del pudor
Y lavé el más fino recuerdo de la ropa
Aunque no imagines a nadie tan despojado como yo
haz algo, hazme creer

Haz algo para que pueda abrirme todavía más
Ya has penetrado mi más secreta piel
y casi es increíble que no hayas estado allí
No, no imagino a nadie que se abriera más
Pero haz algo, ábreme, por fin desnúdame

(Del ciclo «La voz femenina»)

SOLICITUD

Denme escoba para que barra una plaza pública.
Denme mujer para que la ame y la fecunde.
Denme patria para que cante
el paisaje o el régimen, insulte o elogie
al gobierno.
Preséntenme al hombre para que yo vea su grandeza
o su miseria y la describa en palabras interesantes.
Enséñenme a los enamorados para conmoverme.
Mándenme al hospital. A la fosa común.
Ofrézcanme espectáculo teatral, olimpiadas,
guerra, cosecha de trigo en el pueblo,
festín en la ciudad. Enséñenme
a conducir el auto, a escribir a máquina.

Obliguenme a aprender los idiomas, a leer los periódicos.
O por lo menos denme vodka para que me emborrache
y luego vomite: pues a los poetas
hay que usarlos.

SIEMPRE TIENES QUE TEMER LA ROSA

Siempre tienes que temer la rosa — los labios
de una herida que sin cesar sangra en tu pecho
Te busco, pero no te sabré con mi lengua, desnuda mía,
Dime que tienes miedo, entonces creeré

Que existes en ti misma, a solas con tu cuerpo
El cuerpo es una ventana azotada por el viento

que con su inconsciente mano romperá el vidrio
de tu sangre y el incendio clamará por los campos,

muchos recién nacidos morirán en llamas,
las desdichadas madres llorarán

Dímelo con tu pelo, escalofríos, susurros
Que tu piel me confiese, en un rápido espasmo
Si vives todavía en este ser pantanoso
Antes de que me ahogue, dímelo

* * *

BARBARA SADOWSKA

En el calabozo diáfano fuera del bien
y del mal se agita el dios
garabateado con su espiritu de invención
como un niño que te desarma
con su verdad: con sus mentiras
te da alas con su amor
te da pistolas
En el calabozo diáfano fuera del bien
y del mal se agita el demonio
del reto preciso: basta apretar
el botón para que estallen
los dulces hogares de la tolerancia

En el calabozo diáfano fuera del bien
y del mal se agita nuestra debilidad
por buscar soluciones radicales
Este sueño dorado desde el machete
hasta la cruz desde la hoguera
hasta la guillotina la horca
o la silla contigo para ti
todos estos juguetes para adornar
la andadera en donde chillan
en lenguaje cómplice la idea de la lotería
y la del pelotón de ejecución

¿Y el verdugo del verdugo? —preguntó de repente
algo en mí
Perfecciona el sacrificio de los sacrificados—
contestó
la voz desde el calabozo

* * *

ADAM ZAGAJEWSKI

DIA DE LOS MUERTOS

El primero de noviembre es un día
en que cada poeta decente
escribe por lo menos un poema
Todos vestidos de fiesta
se ponen de pie en homenaje
De la ciudad llega un transporte
de flores frescas
Los muertos de la ocupación prusiana
hacen un gesto de desarme
Los muertos de la ocupación austriaca
yacen en sus uniformes abiertos
con el periódico en la boca
Los muertos de la ocupación rusa
nadan en el «estilo de Varsovia»
frotando la arena con su vientre

MI VECINO EPICURO

Mi vecino Epicuro
al regresar a casa de la escuela nocturna

del marxismo-leninismo
terminado el curso intensivo del amor
dos veces al día
saca a su suegra decrépita
que escupe con sangre agónica
y lo trata de hijo de puta
Entonces él prende la radio
levanta el volumen
del programa especial para la juventud
y piensa: todavía soy joven
la vida se me ofrece
como una bahía a pleno sol

LOS JOVENES POETAS

Los jóvenes poetas y las mujeres que envejecen
viven en los mismos relojes
Las viejas mujeres cuentan su vida
en los recitales de poesía
Leen sus líneas papilares
Dejan al margen hechos insólitos
Después de la muerte del padre
hice mi solicitud
Fue bien duro
Me quedé solita
Citan las fechas verosímiles
Llaman la atención sobre su experiencia
Di a luz en un antiguo palacio
alemán en las Tierras Recuperadas
—los aplausos— la mujer se levanta
agradecida
y se quita las mejillas públicamente
Salen las reseñas equilibradas
Los jóvenes poetas conocen muy bien
los pequeños trucos de los artistas

• • •

RYSZARD KRYNICKI

a cualquiera soy fiel — a ti soy fiel
a cualquiera traiciono — a ti traiciono
a cualquiera extraño — a ti extraño

si no soy más que eco — un vuelo herido
de tu sueño
de quienquiera me olvido como si te olvidara

POESIA

La poesía surge tras de estar latente
como la transfusión de sangre
y el transplante de un órgano vital
imposible sin la extinción de la víctima
de un suceso inesperado
Así el soplo de gracia continúa
fundido en otra sangre
extraña,
así emparentándose
enciende otros labios

LOS FASCISTAS CAMBIAN CAMISA

De nuevo, los fascistas cambian camisa,
su negra camisa, en trueque por horas de celulosa blanca,
manchas en el diario póstumo de la ciudad desangrada
De sus páginas arrancaron las últimas huellas de sangre
sin sublimarlas en estandarte alado

El cerebro, como si de bestia, masacrado
por las orugas del tanque,
masacrado cerebro de la costa
junto al masacrado cerebro del mar
Ahí está el cerebro del mundo temporal
De nuevo, los fascistas cambian camisa,
la propia y la de sus víctimas

Las huellas del cerebro masacrado casi son invisibles
en el blanco poliéster,
en las camisas negras casi son invisibles
las huellas de sangre

De nuevo, los fascistas cambian la camisa
mortuoria del mundo temporal
y recogen del depósito sus fortificaciones
blanquinegras de seguridad
en las cuales incluso las esquelas de defunción
resultan sospechosas

TREINTA Y TRES AÑOS

Nada me sorprende: mi hijo — un viejo
metiéndome la mano bajo la minifalda
en un tranvía atestado, un viejo manoseándome en plena
iglesia
mi hijo: niño-hombre preguntándome si me salió del vientre
por la boca. Macho que me propone el amor a la francesa,
segurísimo truco para evitar un embarazo indeseable.
Un extraño: mi marido de regreso de un lugar lejano,
con el virus del viaje y su amigo que trata de violarme
sobre el lecho nupcial, jovenzuelo: ser velando la tumba
de su propio cuerpo, desde que vio la luz, enamorado de mí
virgen, identificando su primer pecado con su último
fracaso, ser guardando sobre la tumba su ataúd relleno
de viejos periódicos. Nada, absolutamente nada
me sorprende: amor, desilusión, amor que conozco sólo
de los libros
prohibidos, leídos en la infancia; orgasmo realizado sólo
en el sueño, con un macho de mirada canina, triunfo —
humillación, triunfo imposible de fijar,
humillación que sólo viven los machos
en esta parte del mundo, inseguros
si no habían sido engañados; mujer —
hombre, mujer dando a luz un hijo
mutilado por un aborto fallido, macho
siempre inseguro de su paternidad (tal vez de dios);
plenitud nunca plena, plenitud que ni siquiera sé imaginar,
vacío que nada llenará; mi corazón muerto. Nada, nada,
nada me sorprenderá, soy mejor o peor embutido de carne
pariendo otra carne que en cualquier instante,
apenas aprende a hablar, ya puede decirme:
no pedí llegar al mundo y que hubiera preferido
ser una flor; mi anonadamiento se cumple sin tregua.
Desde entonces busco a los suyos entre los muertos
en mí (¿dónde he oído esto?) y entre
los olvidados.

RESPUESTA

Después de conversar con mi editor
yo mismo ya no sé
quién es autor del libro:

El Estado, el papel, las influencias de la luna
u otras circunstancias.

La respuesta será insatisfactoria:
el autor de mi libro

es el idioma polaco

* * *

JAROSLAW MARKIEWICZ

INSCRIPCION DEL FUEGO

(Fragmentos)

Hay seis estados Bardo:
el estado natural bardo en el seno
de la madre,
el bardo del sueño,
el bardo del equilibrio extático durante
una meditación profunda,
el bardo de la agonía,
el bardo del conocer la verdadera realidad
cara a cara,
el bardo del proceso descendiente de la
existencia sansárica.
Hay seis estados Bardo.

(Bardo Thedol: «El Libro Tibetano
de la Muerte»)

... entre los desnudos caminan los desnudos,
los pájaros se encienden en el aire,
la gallina empolla en el fuego de paja,
el huevo se despega y sube las saetas
vibrantes del reloj,
el tiempo ebrio corre
por encima del fuego,
sumergido en el fuego,
en el fuego lácteo de la madrugada,
en el fuego anaranjado del mediodía,

en el fuego verde del Levante,
en el fuego azul del Poniente,
en el fuego negro, en el fuego
encarcelado en la botella
y arrojado al mar
se cumplen las profecías eternas del instante
y las profecías de los siglos, a los cuales
un laringólogo distraído ha cortado
las amígdalas,
y ahora tosen los siglos,
escupen en recipientes esmaltados
en un hospital para los tuberculosos,
las noches escupen fuego en recipientes
y el tigre se disfraza con la piel
de un oso polar embotonado
con cuarenta y cuatro botones de la sotana
y mastica la hoja de la aurora boreal,
los cuernos en el fuego,
las pezuñas del caballo en el fuego,
marijuana en el fuego,
el paseo de la tarde,
las faldas hinchadas por el viento
en el fuego,
el fuego en las axilas,
el fuego debajo de las uñas,
el fuego del pene en la boca,
el fuego en los párpados que chupan luz,
el fuego en los pezones,
el fuego en las piernas endurecidas,
el fuego obligando al Infinito a formular
los relámpagos de las frases
en el idioma polaco que conozco
y no entiendo,
por qué el fuego se empeña ser fuego,
el fuego que me ordena ser flor,
el fuego que me ordena ser agua
para hacer húmedo al fuego,
el fuego que me arroja al mar
encarcelado en la botella azul
y en la vela blanca
el fuego, al que no debo nada,
el fuego que me llena la boca con la lengua,

el fuego que me saca la lengua,
hay demasiada lengua en la boca,
hay demasiada piel sobre las manos,
hay demasiados dedos en el tacto,
hay demasiado cuerpo en los ojos,
hay demasiados ojos en el cerebro
gracias, fuego, que me estás quemando,
que me llevaste a tu casa,
que me llevaste a tus interiores,
que me dejaste regresar a tus refugios
que brotan de la tierra,
tus súbitas metamorfosis son más rápidas
que el pensamiento,
tus piernas tocan mis piernas,
lo masculino y lo femenino se cumplen en mí
y en ti al mismo tiempo,
lo duro y lo suave se cumple en ti y en mí
con igual fe en las cenizas
y todas las cosas parecen vacías,
y el cielo sin nubes,
y la mente es como un vacío transparente
que no tiene periferias ni centro;
reconocía tu sabor en la leche caliente
pero creía que era el sabor de la leche,
reconocía tu sabor en los labios de las mujeres
pero creía que era el sabor de sus labios,
reconocía tu forma en la música de Vivaldi,
en la música de los negros
y en los cantos de los sacerdotes budistas,
pero creía que era la forma de la música
que volvía a encontrar en mi mente
liberada del flujo y reflujo de las cosas;
veía las cosas
en lugar de su permanencia,
las piedras errantes por el mar,
las estrellas sentadas en las gorras,
veía a una ballena blanca
allá donde reside la ballena blanca,
veía el bosque de abedules
bailando un vals vestido de seda
en un festín ofrecido por los soldados
que se retiraban,

veía a las mujeres que recordaban
extáticamente sus cuerpos de la primera
y segunda juventud,
veía a las mujeres que se inclinaban
hacia el pozo de su cuerpo
en plena menopausia en llamas,
las veía otra vez en las tumbas
buscando sus caderas, sus pechos, sus nalgas,
las veía enmudecidas, tirando su asombro
a la basura fuera del muro del cementerio,
hambrientas del fuego, hambrientas del agua,
del fuego que goza de la madera,
del fuego que fantasmea en la piedra,
que ve en la piedra una montaña inaccesible,
el fuego del vientre, fuego de la garganta,
el fuego que abraza todo inesperadamente,
el fuego que llega en los signos de la tierra
sumergida en el agua,
el fuego que llega en los signos del agua
sumergida en el fuego,
que llega en los signos del fuego
sumergido en el aire,
resumiendo las alucinaciones, los sueños,
las apariciones, a Dios y al demonio,
y el modelo del subterráneo guardado
en el Museo de la Tierra,
el fuego que habla por mí y me contempla
dentro de sí mismo, soy el hombre
que se reconoce en el fuego
a través del sentido del fuego,
a través del espíritu del fuego,
a través de la danza del fuego,
a través del alimento esencial del fuego
que me entrega bondadosamente
a mis nuevos sentidos, a mi nueva madre,
a mis nuevas mujeres, a mi nueva música,
a mis sueños nuevos en el peldaño más alto
de la escala
del fuego que sostiene la cúpula del mundo...
Cuando temía la muerte, me acercaba a la muerte,
la miraba en los ojos y sentía llegar la calma.

Cuando temía a los hombres, les abría la puerta
de mi casa
y les ofrecía un vaso de té.
Cuando temo a las palabras que no pronuncio
empiezo a hablar.
Cuando temo a las palabras que pronuncio
me callo.
El sonido del fuego lo toca la flauta.
Las palabras que pronuncia la tierra
se desvanecen en el agua.
Las palabras que pronuncia el agua
se desvanecen en el fuego.
Las palabras que pronuncia el fuego
se desvanecen en el aire.

LAPIDA SOBRE EL RIO

No fui ciego y tenía un rostro.
No conocí fecha de nacimiento ni de muerte.
Tuve padre y madre.
No decidí hasta qué punto
la experiencia histórica podía comunicarse.
Nunca sabrás
cómo he vivido
y repetirás los mismos errores.
Fuera de ti mismo
buscarás un cauce
del río que te recorre;
alcé una lápida movible
sobre mis aguas.
Y morirás,
si realmente mueres,
por estar harto
de cosas fútiles.

SIN EMBARGO QUISIERA DECIRLO

Naciste por enésima vez.
Tenías que haber estado antes.
¿Y por qué lo que es
es lo que ya había sido?
Siendo hombre sin dientes

¿Quién eres para el martillo
que sirve para rompértelos?
Los que van a la ejecución
gritan hasta el último momento:
¡Viva la pala
con la que cavan nuestras tumbas!
Lo que ha sido comprensible
deja de tener razón.
Suspende, en ti mismo, ese instante,
esa eternidad.
Escucha voces de los amaneceres
jamás mencionados
en las páginas de la historia:
el pájaro de tu puño no canta,
el pájaro de tu puño ha sido rellenado
de serrín.
Hay gentes que dicen que todos
somos boxeadores y por esto
los pájaros apretados de nuestros puños
están hinchados de serrín.
Y cómo decir
que los pájaros de nuestros puños
han cesado de cantar
si los pájaros de nuestros puños
fueron realmente rellenados
de serrín.

BOLA DE VIDRIO, MUCHEDUMBRE INDEFENSA

El viejo hombre que vive todavía
y goza de la vida como un niño
está sobre la mesa:
acaba de morir.

El sabe que la muerte es un inicio
de la vida que había inventado.

Duermen los pájaros en la madrugada
con el sueño de piedra, las palomas
parecen unos puños del silencio,
las golondrinas sueñan
en sus nidos por encima de la ventana
sólo vuela la mariposa.

Se despertó el viento con ganas
de correr las hojas por calles de lata.
Pero es verano y en medio
del verano desde hace varias horas
vive el hombre encontrado muerto.

* * *

EWA LIPSKA

DIA DE LOS VIVOS

En el Día de los Vivos
los muertos suben a sus tumbas
les encienden señales luminosas
y les cambian los crisantemos
de las antenas
sobre los techos de sus sepulcros
que rascan cielos
sin que les falte la calefacción
luego vuelven a bajar
por el elevador
a su tarea diaria
la muerte.

MALENTENDIDO

Cuando en los almacenes militares
aparecieron las coliflores y las colecitas de Bruselas
todos pensaron
que por fin la paz venció en el mundo
Pronto se hizo bien claro
que sólo hubo un cambio
de las armas.

ADVERTENCIA

No te confíes en ti misma.
Te advierto.
Puedes dispararte un tiro
en la parte trasera de la cabeza
sin darte cuenta.

O superándote a ti mismo
podrías dejarte olvidado
abajo.
Eres capaz de hacerlo.

No tengas confianza en tu mano derecha:
podría firmar el veredicto
de tu muerte.
Tampoco te confíes a tu mano izquierda.
Bien puede hacerse derecha.
Ten cuidado de tus pensamientos
que de repente te abandonarán
arrojándose del avión encendido de tu cerebro.
No guardes el silencio
en el cual buscas un refugio.
Cualquier día
él puede soltar tu lengua.

* * *

KRZYSZTOF KARASEK

PATRIA

Por fin, un día
esto tuvo que ocurrir:
caminé por las calles
adentrándome
en la circulación de mi sangre, he trazado las líneas,
la cumbre de mi calavera competía con la bóveda del cielo
determinaba sus horizontes y sus límites,
mis pies estaban proyectando
las direcciones de la tierra,
soñé conmigo mismo,
mi cuerpo desprendido de la tierra
cubría con su escritura el cielo,
se hacía un marco para la tierra,
mi cuerpo era un topo,
mi cuerpo era un pájaro,
dibujaba círculos cada vez más grandes
por encima de mi cabeza,
me seguía con los ojos a mí mismo,

circulando, alejándome,
desaparecía de vista a mí mismo,
mi vientre era un eje, mi vientre era una rueda,
me estaba persiguiendo a mí mismo
navegando en el globo del cielo
o de la tierra,
me perseguía a mí compacto,
a mí disperso,
mis manos circunscribían el horizonte
eran las precisas elipses, discos esbeltos,
mis pies, hojas tejidas por el viento,
me estaba desprendiendo de mí mismo,
las manos separadas de los brazos,
la cabeza separada de las caderas,
me deshacía en una suma de las moléculas soñadoras,
me volvía yo mismo y no yo,
disminuyéndome cada vez más en un espacio
circunscrito por el viento,
yo-luz de la lluvia
del sueño
soñé conmigo mismo
como la noche sueña
con la noche.

EL TORDO

(Fragmento)

Edificaron la maleza en el centro de la ciudad,
sus mujeres enmarañadas en los coches,
moscas en el ámbar, en los coches
que las están llevando a la chatarra,
su civilización en derrumbe, su árbol robusto en disminución,
en el lugar de los altares se quedaron las ruinas y la hiedra,
ocultaron sus sonrisas con las máscaras
del carmín y la peluca,
sus cuerpos ya no les pertenecen,
sus palabras ya les son ajenas,
construyeron el cementerio en el centro de la ciudad,
el hombre dejó de ser luz, la mujer
ya no es un desnudo hueso, el vidrio
separa en el lecho nupcial al esposo
de la esposa, el vidrio que corta

el párpado de un anciano,
la maleza echa raíces en el fondo de los ojos,
su estrella afila los tentáculos de un inmenso pulpo,
la maleza es corazón de la muchedumbre,
late con voz de mujer, voz de hombre,
tiene la voz de metralla y de sermón, voz de cáncer
y de rata,
enterraron a sus muertos boca abajo
para no avergonzarse de sus miradas,
sus manos ya no les pertenecen,
sus palabras ya les son ajenas,
las prende el viento, las confunde,
en las escaleras enloquecen los pasos,
nadie se confía en su respiración,
en un tic tac del reloj; al marchitamiento del pelo
lo acompaña el asombro de la luz,
nadie más se confía en su fe,
el peligro puede irrumpir desde adentro,
despertarse en el borde del sueño,
el espacio vacío late
detrás del arañazo de las estrellas,
el vacío de los corazones ¿con qué lo llenarán?
¿Cuál fe, cuál religión los salvará
para que no cayeran en el error de sus padres?
¿Cuál esperanza les resucitará a un nuevo dios?
¿A dónde corren, alargando sus hileras
en las encrucijadas de la ciudad, instantáneos,
con el pelo que brota debajo de la piel de la noche?
¿A cuál dios entregaron sus esperanzas
hasta que sus rostros intactos
se deslizen hacia el agujero nocturno?

FRAGMENTO DE LA CARTA DE BERTOLD BRECHT A SU HIJO

¿Cuándo la palabra «sangre» está ausente en el poema?
La palabra «sangre» está ausente en el poema en el momento en que
el aire huele a sangre que ya es lluvia. En el momento en que
las venas no logran detenerla en la ventosa ardiente del cuerpo,
dejándola correr hacia la libertad y el futuro.

La palabra «sangre» no se presenta cuando la sangre verdadera sale
a las calles. Entonces se habla de la sangre como sin gusto, la palabra
«sangre» desaparece de las enciclopedias y los diccionarios, los

manuales empalidecen, los periódicos padecen de anemia, las hojas de la historia se pierden en circunstancias misteriosas, la misma sintaxis se vuelve objeto de burla;

la palabra «sangre» carece de valor estético, no está conforme a las convenciones y las poéticas, a la lexicografía, no expresa las necesidades reales del lenguaje y un hombre anónimo de la calle ya no es capaz de distinguir entre una flor y una herida (se suele decir en este caso: es que las amapolas florecieron a destiempo— si es invierno— o sea: es que el jugo de tomate se derramó en la playa de un puerto si termina el verano, y las aguas del golfo han quedado enrojecidas).

La palabra «sangre» se ausenta cuando los que la habían derramado ya no comentan los costos, sino los beneficios sacados gracias a ella. Aprende a detectar la semilla de la sangre entre las hojas de los manuales de la historia y la gramática, en las grietas súbitas entre las frases de un poema irregular, en las grietas de las palabras, aprende a reconocerlas. Aprende a rescatar las huellas de las ruedas de la historia mediante su presencia o ausencia. Estrépito de los huesos que se rompen y el clamor de una frase torturada que está sangrando.

* * *

JULIAN KORNHAUSER

TRANSPARENCIAS

Que los arbustos hablen por ellos

Cada hoja tiembla todavía
igual que sus cuerpos
recién salidos uno del otro.

Un hombre y una mujer
poco modestos:
quisieron detener su parpadeo.
Nada menos.

Que los arbustos recen por ellos.

Los arbustos de clorofila fogosa
pero verdes con tal espiritualidad
que hasta hoy
no buscaron sombra.

Las manos movedizas
de él y de ella
erigen aún la estatua del abrazo.
Nunca dejarán de tocarse.

Como si toda la electricidad
de que es capaz la materia
irradiara de la punta de sus dedos.

El se quitó los lentes
sus más íntimas defensas
y aunque años después lo negara
este fue un gesto
de su máxima entrega

Pensativa tierra de fuego
descubierta por él
(hasta besar su más suave temblor)
ella sonríe
hacia adentro
hacia un largo túnel

se entierra viva
pero con tal discreción
que el compañero no se percata
de la minucia

¡Qué pez respiró tan libre
en la incendiada arena!
¡Qué ser ha confiado tanto
en la bien arreglada nada!

Sin embargo ahí está
objetivos espectadores
la tremenda denuncia
de las transparencias.

Que los arbustos les revelen.

Ya son unos mudos
no más
a partir de aquella luminosidad
que los ha escupido
por el camino.

RAZON DEL FUEGO

Te siento apariencia
algo que me abraza y ya es historia
de un beso en ruinas

tus llamadas no se salvan del pozo
tu cabeza — la esculpen los siglos
del ocio de los dioses
del amor

todo el pasaíso se desploma
en medio de un mito infantil
apenas te arranco
una verde manzana

ya ves
sólo para vivir
lamo los huesos de tu nombre

para esto sirve el fuego.

A ESTAS ALTURAS

Les echo la culpa
a las circunstancias
sin mirarles sus ojos miopes

los ojos que no acepto como míos
los ojos entreabiertos que sangran
por haber leído sólo mi polvo

son ellos que le dan simas
y picos abruptos a mi rostro.

LA CREACION DE ADAN

Aquí está el barro
para mis fascinados dedos
en espera de un soplo.

Te llenas de forma — ya no serás devuelto
a la nada.
Un río fertiliza tus campos rendidos
llevándote un caudal de sus ahogados.
Te llenas de mí — ya no serás un huérfano
sádico en el manicomio del sexo.
Mis hormigas te habitan.

Tus palabras se abren
cuando piso el suelo
al verme
eres un tragafuego.

Aquí está la camisa
que tejieron mis besos.
Quién te la quitará.

Antes de que te me escapes
amado
hombre de caza
ya te ha concebido
mi naturaleza.

SI NO TENEMOS HAMBRE

Para Jaroslaw Markiewicz

1

Hacía años que no nos veíamos
En el mismo país. Bajo otra estrella.
Volaba entre nosotros la avispa
de la hostilidad.

2

Igualmente joven, igualmente viejo.
Un río desconocido fluía por su rostro.
Demostraba públicamente sus experiencias
con la luz o hacía pasar la humanidad
por el ojo de la aguja del sexo. De esta manera
demostraba que estaba vivo y seguía cantando.
Abrí la tumba de mi propio puño apretado.
Con lo que he visto
todos ustedes sueñan hasta hoy.

3

Un enemigo de antaño se encontraba
bajo el techo
medio consumido de aquella noche. Con los labios
cortó la hoja de mi mano, algunos acontecimientos
dejaron leer en ellos. Queríamos avanzar,

por eso retrocedimos, unánimemente.
Nos saludó un cuerpo diáfano en el trance
de caer por la ventana (diría «Icaro»
si no lo hubiera conocido), acompañándonos
por un tiempo.
Purificando el terreno del encuentro
dimos pasos cada vez más atrás.
Provenía de una región de Polonia,
detrás del río Bug.
Nuestras abuelas y nuestras madres
volvían a dar a luz.
La noche andaba de blanco
como una clínica iluminada.

Salió la luna llena
de su dirección: calle Obozna, 11.

4

La pequeña estatua de Buda en posición
de loto.
Las plantas y los cuadros trepando las paredes
hacen el amor: oigo su aliento.
Los pocos muebles transmiten la idea
de lo imprescindible.
El puesto de vigía de la cama
protege la vida insomne de las llanuras.

5

Mi amigo preguntó por primera vez
si no tenía yo hambre.
(Esta pregunta me da de comer en los matorrales
del trópico).

6

Comíamos: él y yo; el rayo del sol
que habitaba el cuerpo de su mujer
erraba por los rostros,
ponía más silencio al té caliente.
Se despertaron unos versos nonatos,
y multiplicaban pan y cigarrillos.

Hablábamos de las pirámides de los mayas
y los aztecas
y de las fantasías de un Daeniken.
Hablábamos de cualquier cosa. Cualquier cosa
se volvía una conversación.
Enfrente, en las cuencas del café «Harenda»
se despellejaba el tiempo.

7

Nos veremos cuando yo me vaya
me asomé
del avión de la frase que ya arrancaba.
Quién diría que de nuestros ojos
brotan las religiones del hambre.

8

Al principio me absorbió
un rápido elevador
con silenciosas alas.

(Traducciones de KRYSTYNA RODOWSKA)

NOTAS SOBRE LOS AUTORES

(Según el orden de su publicación)

1. RAFAL WOJACZEK nació en 1945, murió trágicamente, suicidándose, en 1971. Los libros publicados durante su vida y póstumamente: *Sezon. Piosenki, La temporada. Canciones,* en 1969; *Inna bajka, La otra fábula,* en 1970; *Ten którego nie bylo, El que nunca había sido,* en 1972; *Nieskonczona krucjata, La cruzada inacabada,* en 1973; *Poezje zebrane, Poesías reunidas,* en 1976.

2. BARBARA SADOWSKA nació en 1940. Los libros de poesía: *Zerwane druty, Los alambres rotos,* en 1959; *Nad ogniem, Por encima del fuego,* en 1963; *Nie mozesz na mnie liczyc, nie bede sie bronic, No puedes contar conmigo, yo no me defenderé,* en 1973; *Moje, Lo mío,* en 1975.

3. ADAM ZAGAJEWSKI nació en 1945. Ejerce también crítica de la literatura, ensayo y prosa. Libros de poesía: *Komunikat, Comunicado,* en 1972.

4. RYSZARD KRYNICKI nació en 1943. Poeta y crítico. Libros de poesía: *Ped pogoni, ped ucieczki, Vertigio de la persecución, vertigio de la huida,*

en 1968; *Akt urodzenia, Acta de nacimiento,* en 1969; *Organizm zbiorowy, El organismo colectivo,* en 1975.

5. JAROSLAW MARKIEWICZ nació en 1942. Poeta y pintor. Los libros de poesía: *Stadion sloneczny, El estadio solar,* en 1965; *Przyszedlem zapitac o wlasne imie czasu który wnosze, Llegué a preguntar por el nombre propio del tiempo que me llena,* en 1968; *Podtrzymujac radosne pozory trwania pochodu, Manteniendo las apariencias jubilosas de que el cortejo continúa,* en 1971; *Wcialach kobiet wschodzi slonce, En los cuerpos de las mujeres se levanta el sol,* en 1976.

6. JULIAN KORNHAUSER nació en 1946. Poeta, crítico de la literatura y narrador. Libros de poesía: *Nastanie swieto i dla lenluchów, Los perezosos también tendrán su fiesta,* en 1972; *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów, En las fábricas semejamos a los tristes revolucionarios,* en 1973; *Zjadacze kartofli, Los que comen las patatas,* en 1978; *Stan wyjatkowy, Estado de alerta,* también en 1978.

7. EWA LIPSKA nació en 1945. Sus libros, siempre bajo el mismo título, *Poesías,* aparecieron en 1967, 1970, 1971, 1974 y 1978.

8. KRZYSTOF KARASEK nació en 1937. Poeta y crítico de la literatura. Los libros de poesía: *Kodzina jastrzebi, La hora de los halcones,* en 1970; *Drozd i inne wiersze, El tordo y otros poemas,* en 1972; *Poesías,* en 1974, y la segunda edición de *Poesías,* en 1975.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

CINE IBEROAMERICANO: LOS CUADROS VIVIENTES O HIPOTESIS DE RAUL RUIZ

Hemos elegido al director Raúl Ruiz para iniciar una serie de estudios sobre cineastas latinoamericanos, que amplía y pormenoriza nuestra paralela crónica de la historia y actividad general de este medio de expresión en el continente. Esta primera elección tiene sus motivos: es el menos conocido a nivel del público, el más atípico, pero asimismo el autor más extraño y, casi seguramente, el más original. El azar, la poesía y la formulación filosófica presiden la obra del director de *Tres tristes tigres* y *La vocación suspendida.* La raíz chilena y las hipótesis vertiginosas, el absurdo aparente y el raciocinio implacable animan una continuidad que ha saltado de Santiago a Berlín y de esa ciudad germana a París. ¿Por qué París? Por el exilio, en parte, y también por ese azar selectivo que suele animar las aventuras de este cineasta joven que cabalga conscientemente entre dos mundos, entre dos culturas.

Raúl Ruiz nació en Puerto Montt, Chile, el 25 de julio de 1941. Realizó, hábito familiar en América y otras partes, estudios de abogacía. Pero con poco entusiasmo. Prefería la lectura de los poetas españoles y americanos, sin olvidar la frecuentación de filósofos y científicos. Y también el vino blanco y las exploraciones de la noche en discusiones interminables; el ocio elevado a metafísica era ya una de sus características. Creadoras, sin duda, aunque entonces no lo parecían tanto. Cuando lo conocimos, hace ya casi dos décadas, era un *enfant terrible* respetado por su conversación deslumbrante y por sus cuentos y piezas teatrales, representativas de la vanguardia (entre ellas *La maleta* —1960—, *A Eslaco* —1961—, *Cambio de guardia* —1960—).

Ese respeto intelectual que ya disfrutaba entre la *intelligentzia* chilena joven se unía a una fama casi legendaria de desorden y pro-

visionalidad bohemia: cuando comienza a interesarse por el cine, sus proyectos son brillantes, pero no acaba ninguno. Complicadas operaciones —el cine chileno, en los años sesenta, es casi inexistente como arte y como industria— derivan en varios mediometrajes inconclusos, a veces iniciados simultáneamente. Desde *La maleta* (un filme experimental basado en su propia obra teatral, del cual vimos fragmentos nunca compaginados), que terminó perdiéndose entre Santiago y Buenos Aires, hasta *La mirada a cámara, Poesía popular, El hombre que soñaba, El tango del viudo*...

Por entonces se trasladó a Santa Fe, Argentina, para estudiar cine en el Instituto de Cine de la Universidad de esa ciudad, que dirigía Fernando Birri y que tenía prestigio continental como centro de experimentación en el documental y el filme sobre temas sociales. No era su registro ni el medio capaz de interesar su individualísimo campo mental. El mítico *Tango del viudo* (cuyo negativo se perdió en Buenos Aires) y la prosecución de *La maleta* ocuparon su tiempo en la forma paradójica que entonces le era habitual. Fuimos testigos de este último ensayo inconcluso. El dinero conseguido para terminar ese filme lo gastó, en largas tertulias previas al rodaje, en bares de Buenos Aires. El incendio de un coche alquilado para una secuencia y otras divagaciones agotaron el presupuesto. Otro rodaje (que iba a realizarse paralelamente a uno mío) se disipó en proyecto, en lecturas interminables en una casa de campo que habíamos conseguido...

En 1968, Ruiz inicia su primer largometraje, *Tres tristes tigres,* y esta vez, contra las expectativas de todos sus amigos, lo concluye. Rodado en Santiago con medios mínimos (el dinero fue puesto por una cooperativa de marinos encabezada por su padre, capitán práctico de los canales del sur de Chile), tampoco obtiene éxito de público. Pero el fracaso económico no oculta que es la obra más original y talentosa del incipiente nuevo cine chileno. Su historia es muy difícil de resumir, pues no tiene una continuidad clásica. Varios seres, hombres y mujeres, se unen y separan, disputan y beben, se pelean encarnizadamente o se aman, en un día (sobre todo en una noche) de vigilia y soledad. Hay una suerte de vía crucis en bares brumosos y alcobas arrasadas, diálogos intrincados o casuales, todo unido laxamente por citas y proyectos vagos, perdidos en la memoria y el alcohol. Este entramado aparentemente caótico es, sin embargo, un retrato agudísimo de estilos de vida en Chile, de ebrios e intelectuales, con una búsqueda notable del lenguaje. El *espacio* de esta aventura, que aparece sin principio ni final, es, sin embargo, riguroso y penetrante como la vida.

Este filme insólito también apareció como por azar en el Festival

internacional de Locarno, donde obtuvo el gran premio *ex aequo*, el primero de esta categoría para el cine chileno.

Posteriormente, en 1970 (dos años después de su triunfo europeo, cuyo único beneficio fue la atención de la crítica más avizora, ya que por otra parte perdió, en el viaje, una maleta que esta vez no era un filme), realizó otra película en coproducción con un sello independiente de Estados Unidos, que se llamó *¿Qué hacer?*, y que no reconoce como propio. Esta historia política había sido codirigida por Ruiz, Saúl Landau (un documentalista americano), James Becket, Nina Serrano y Billy Yahraus. «*¿Qué hacer?*... es una película que habría que olvidar, porque nunca nos hemos podido poner de acuerdo sobre el modo en que había que realizarla —dijo Ruiz, años más tarde, en una entrevista con *Positif*—. Es un fracaso para mí, pero no porque se tratara de una coproducción americana. Trabajamos con gente llena de buenas intenciones, pero para los que era difícil entender la realidad latinoamericana, y por eso el filme es tan ingenuo y simplista, lleno de clisés americanos sobre nuestro país (...).»

Durante el mismo año y 1971, Ruiz trabajó en un nuevo filme, llamado *La colonia penal*, otra etapa original y mucho más compleja que la anterior. «Es —dijo— el largometraje más abstracto que he realizado nunca. Se trata de una novela corta de Kafka, en la que he incluido elementos latinoamericanos: en lugar de producir materias primas, un gobierno militar «produce» informaciones manipuladas...» En 16 mm., y rodado con escasos medios, en blanco y negro, *La colonia penal* sería uno de los pocos ejemplos de cine «pobre», subdesarrollado técnicamente, si se quiere, pero donde existe una línea de indagación intelectual rigurosa. Y humor áspero, tan anguloso y paradójico como un teorema explicado por un sabio loco...

Nadie dijo nada (1971) fue un encargo de la RAI italiana. En esa época, la Radio-Televizione italiana había financiado películas de varios directores jóvenes y no comerciales latinoamericanos. Era «moda» europea, en esa época, el cine revolucionario de ese continente: una mezcla del clásico paternalismo cultural (colonial al fin) y cierta simpatía auténtica por esa *gauche* folklórico-poética y vital, cuyo modelo era entonces el brasileño Glauber Rocha. Sin embargo (ya estaba Allende en el Gobierno, y Ruiz, como la mayoría de los cineastas jóvenes, participaba en los medios de comunicación junto a la Unidad Popular), no era un filme político. Como él mismo lo señala, no creía que la RAI era el medio adecuado para reflejar discusiones y críticas internas, que entonces ya existían en la izquierda chilena. «Su tema —decía— se refiere a algunos problemas propios de la manera de

actuar de los chilenos. Uno de sus temas es el nacionalismo, cosa que durante la Unidad Popular no tenía importancia vital.»

La expropiación (1972), en torno a la reforma agraria y *Realismo socialista* (íd.), fueron otras dos películas que Ruiz realizó durante el breve período de agitación y discusiones que constituyó, hasta su dramático fin, el marco ideológico que rodeaba el experimento socialista del Gobierno de Allende, tan lleno de disensiones y problemas (internos y externos), como de amplia libertad de expresión. Mientras otros cineastas, como Miguel Littin, trataban de adscribirse a una línea épica o de exaltación, los filmes de Raúl Ruiz ponían de relieve, desde el interior de la trama, desde su revés conflictivo, las paradojas de un proceso caótico e inmaduro. Por eso, *La expropiación* recoge un episodio habitual del período, las ocupaciones «salvajes» de fincas destinadas a la expropiación estatal. Pero expone un caso límite: el propietario es quien quiere entregar sus tierras a los campesinos que hasta entonces empleaba, mientras ellos buscan ocuparla por la fuerza y el delegado sindical del Gobierno popular trata en vano de contenerlos... El tono es alternativamente realista y onírico, con la participación «natural» de los fantasmas de los antepasados del terrateniente entre los personajes vivos.

El último largometraje de Ruiz realizado en Chile se terminó un mes antes del golpe de estado. Se trataba de un *best-seller*, una especie de *Love Story* escrito por Enrique Lafourcade, «lleno de presupuestos reaccionarios». «Dado que esa novela —cuenta Ruiz años después— había sido leída por un millón de personas, es decir, el 10 por 100 de la población chilena, ante todo quise tratar sobre el efecto que esa obra tenía sobre los jóvenes y sobre la explosión de estereotipos que ha suscitado.»

Estereotipos que le interesan y fascinan, como los melodramas mexicanos y los boleros que es capaz de escuchar interminablemente mientras escribe sus guiones. Es una afección de segundo grado, por supuesto, porque los recibe como elementos necesarios para comprender la mentalidad y los gustos de ciertos estratos del pueblo. Por eso le interesaban también las series televisivas y la comedia musical. Incluso los utilizó en *Realismo socialista*, que en realidad era un filme destinado a los debates internos del Partido Socialista de Chile. Duraba cuatro horas y es «un debate entre obreros que expone los problemas más o menos clásicos de lo toma del poder. Es fundamentalmente un "folletín" político, en el que hemos tratado, en forma más bien irónica, la toma del poder. Trabajé con un grupo de obreros que habían ocupado una fábrica, y como eran buenos

actores, el resultado fue una comedia musical, incluso habiendo filmado en directo» (1).

Sucede, es interesante señalarlo como una de las claves del conocimiento de este cineasta singular, que Raúl Ruiz trabaja sus filmes con una técnica que se acerca al documental (rodaje, libro, actuación), pero volcada a una ficción. Para ser más preciso, trata la realidad como una utopía, desnudando todos los aspectos insólitos o paradójicos de esa realidad.

Cuando se disponía a emprender otro largometraje, esta vez para Chile Films (la organización oficial de cine, fundada muchos años antes) estalló el golpe militar, un mes antes del fijado para iniciar el rodaje. Ruiz pasó primero a Argentina y luego a Europa, donde inicialmente iba a realizar una película para la televisión alemana. Por último, se radicó en París. Este periplo vale la pena registrarlo con sus palabras, porque definen su peculiar estilo de vida, tan paradójico como sus relatos:

> Estoy en París por un completo azar. Iba a hacer un filme en Perú, pasé por París tres o cuatro días para ver a algunos amigos exiliados y tuve la idea de hacer el filme en Francia, lo que resultaría menos caro que en Perú. La proposición peruana era muy simple: se llamaba *El mundo al revés y el cuerpo disperso,* y este filme lo hice seguidamente, pero en Honduras. El punto de partida era intentar tomar a un grupo de campesinos en una situación de cambio y hacerles representar las situaciones propias del socialismo utópico (¿qué pasaría si no hubiera familia, propiedad o nación?). La televisión alemana no apreció este internacionalismo, este cosmopolitismo, y rechazó producir el filme. Permanecí en Francia, donde hice *Diálogos de exiliados.* Tras ello tenía tantas deudas que no podía irme. Me vi obligado a hacer otro filme y aún estoy aquí... y aún tengo deudas (2).

Todo el período chileno del cine de Ruiz parece animado por un «sistema igualmente paradójico: comenzar un filme para terminar otro. («El desajuste entre lo que rodaba y lo que pasaba me producía los deseos de mezclar ambas cosas.») La etapa francesa, en cambio, le obliga a planificar un poco, porque allí es necesario tener un guión terminado al menos quince días antes del rodaje, por exigencia de los sindicatos... *La vocación suspendida* y *Les tableaux vivants* son los primeros resultados de esta etapa. Vertiginosas hipótesis ambas, parecen batir a los franceses en su propio terreno: la especulación racional. Es que, como nos decía en París, «sería absurdo y falso hacer aquí filmes chilenos sobre chilenos. Un artificio sobre otro. Por

(1) Entrevista en «Positif», París, 1974.
(2) Entrevista en «Cahiers du Cinéma», París, 1978.

eso hago filmes franceses». Pero hay que decir que esos filmes son el fruto de un discurso totalmente personal y la maduración de un estilo que ya estaba en su obra anterior.

En cuanto a *Diálogo de exiliados,* hecho en París en 1974, su ámbito no es una reconstrucción de la ausencia, sino la descripción de los auténticos chilenos en el exilio, de sus discusiones. No fue muy bien recibida por ellos... Como lo relata su autor... «...Para *Diálogo de exiliados* conté con hacer un filme de «prospectiva» en el que se intentaría ver cuáles serían las dificultades que tendría una organización política en el exilio. No se hablaba de una organización de la resistencia, porque eso era demasiado pretencioso (y creo que tuve razón, porque esa resistencia, al menos lo que entonces se imaginaba, o sea, muy estereotipada, no existe en absoluto). Se empezó el filme así, como un catálogo de problemas que se tenían, y mientras se hacía el filme los problemas se plantearon realmente, y cuando se acabó el mismo se consideró por parte de los chilenos que lo vieron como una especie de denuncia inoportuna (no era el momento de decir todo eso), aunque yo había intentado hacer una película serena, que no incordiara. Esta reacción se debió, sin duda, al hecho de que habiendo visto los medios de rodaje (teníamos muy poco dinero) y el hecho de que yo y todo el mundo que hacía el filme éramos exiliados, teníamos tendencia a sonreír, a tomar una actitud irónica en relación con lo que se hacía y con los grandes problemas que se deseaban tratar. Cuando ví el filme terminado, me dije que era, de todas formas, más sano que el filme que en un principio se quería hacer. Filme del que se puede decir que escapamos como se escapa de los leones...»

LA VOCACION SUSPENDIDA Y OTRAS DISCUSIONES

En La vocation suspendue (1976-77) «hay dos filmes que cuentan la misma historia, esa es la idea». Tal como se estructura el «argumento», hay un filme anterior que es «criticado» por orden superior y que se repite en otra forma, más correcta ideológicamente; en el filme mismo, esos dos tiempos y películas se alternan y coexisten, produciendo entre otros efectos una nueva perspectiva y reajuste constante para el espectador...

La base era una novela homónima de Klossowski, que no conocía el cineasta hasta que la leyó en París en 1975, y que sin embargo «...cuenta una historia que yo ya había conocido en Chile: la disputa entre los jesuitas y los partidarios de la Virgen, en la que había un grupúsculo dividido en dos tendencias que apoyaban a la Virgen, los

partidarios del matriarcado de la Iglesia que se oponían a la teoría de los dos órdenes (el orden natural y el de la gracia) y la jerarquía de la Iglesia que se interponía con la Inquisición. Cada vez que hay una disputa se piensa en una disputa entre antiguos y modernos; no se piensa jamás en disputas entre varias tendencias simultáneas, cosa que es, normalmente, el caso más frecuente. Incluso en la izquierda. Y todas estas disputas crean una lógica de la circularidad que es más fuerte que la Institución en el interior de la cual se ha producido esta disputa. La relación entre la disputa y la Institución, en la que aquélla tiene lugar, me ha dado la clave de la perfección de la Institución, de su lado digestivo, químico. Mientras, todos los análisis que se hacen de la Institución nos la presentan más bien como un aparato que funciona perfectamente, como una máquina. Y este aspecto en el que la libertad tiene su lugar, bajo la forma de un simulacro de libertad, en relación a un dogma no formulado, me interesaba e intrigaba mucho, porque veía en ello una relación entre la Iglesia y la izquierda».

No hay duda, si se piensa en las discusiones políticas de los filmes chilenos de Ruiz y sus relaciones entre poder y praxis, las contradicciones que devela y su reflexión sobre el dogmatismo implícito en las ideologías cuando se institucionalizan (Institución es un término católico como dice Ruiz); los temas elegidos para sus películas recientes resultan una prolongación del problema.

(«Hay una frase atribuida a San Agustín y a Stalin que dice: "En una ciudadela asediada, toda disidencia es traición". Pero también hay una contratesis: "Toda institución, para subsistir, debe ponerse en una situación de ciudadela asediada". Desde ambos puntos de vista se trata de una organización paranoica.» R. R.)

Les tableaux vivants (1977-78, también conocido como *L'Hypothèse du tableau volé)* prolonga esta discusión sobre las instituciones dobles y su mecánica paranoica de subsistencia, dirigida esta vez a revelar la diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra. En *Les tableaux vivants* (que vimos en París, aún en proceso final, en compañía del autor y del fotógrafo Sacha Vierny), hay interpretaciones cada vez más complejas a partir de una serie de cuadros (vivos, inmóviles) totalmente idénticos y «pompiers», bajo la suposición de que uno de ellos es falso. Entre las perspectivas del filme (y sus cuadros) se establecen justamente falsas direcciones de la luz, trucando la misma hasta lograr que las sombras y las fuentes de iluminación contradigan las leyes ópticas...

En su obra más reciente, *El coloquio de los perros* (que tiene poco que ver con la obra de Cervantes, salvo en que hay perros), se «partió de un texto de "detectives", se cortaron frases y se hizo una histo-

ria en que las mismas frases se repiten a propósito de acontecimientos diferentes. Pasan muchas cosas, pero siempre es la misma frase la que comenta lo que pasa. Todo el juego está ahí. El título no debe gran cosa a Cervantes: he incluido planos de perros que ladran con subtítulos: "Amor", "Odio", "Violencia". Intercalé tres tipos de filmes, uno que era una especie de fotonovela, otro en que hay unos perros que hablan y un tercero en que se ven los lugares en que acostumbran a ocurrir las fotonovelas y que son paisajes de calles con monumentos encuadrados de forma muy banal».

Estereotipos manejados como síntoma de un estereotipo universal, vértigo de las coordenadas del poder y paranoia de la institución cerrada... El más intelectual y atípico cineasta latinoamericano ha pasado así del análisis del mundo conflictivo de América al ombligo racional de Europa, sin perder su identidad; no olvida el problema del colonialismo, cultural y económico. Pero no lo ve, como otros colegas, en una perspectiva simple.

En cuanto al estilo narrativo y visual, tan sutil y preciso en sus últimos filmes, no está demasiado lejos de su «teoría de la filmación en el espacio», que nos explicó hace algunos años, cuando preparaba *La expropiación*. Sólo ha cambiado la máquina, mucho más perfecta que la bohemia y parca del equipo chileno... Entonces se trataba de establecer desplazamientos posibles de la gente (o actores) y una vez reducido el ideograma a una especie de reducción espacial como con pantógrafo, ese *espacio* era también psicológico. La escena transcurrirá así en ese espacio virtual y los movimientos se coresponden con la partitura. Una forma serial es también posible, encuadrando ciertos movimientos que se repetirán como un soneto, no más artificial que la rima respecto al habla... Claro que este sistema —practicado empíricamente junto a su iluminador Diego Bonacina— no pasó de una experimentación. Otras veces, el espacio-tiempo de la interpretación —en las primeras obras—, se conseguía mediante una sutil y ardua dosificación de la cantidad de vino que el equipo y los actores podían absorber para obtener el ritmo interior justo, sin pasar al desorden total...

TEXTOS SOBRE CINE

Esa teoría sorpresiva del mundo de un filme mientras se hace ha suscitado algunos textos de Ruiz para ejemplificarlo. Por eso vale la pena transcribir algún fragmento:

> *La historia es una hábil coordinación de sospechas:*
>
> El *set* es un trozo de mundo compuesto por una limitada cantidad de objetos. El *set* es una familia de objetos (3), en el sen-

tido de que entablan entre sí relaciones sin importancia, que no constituyen un cuerpo. Su mayor o menor coherencia no afecta a su condición de *set*. Estos objetos están en un punto de partida y cuando los vemos podemos prever lo que van a hacer. *La historia es una hábil coordinación de sospechas.* Por eso no puede ser extraña completamente a los objetos del *set*.

Hay casos en los que se busca un *set* para una historia y resulta que dicho *set* se superpone a otra. Por ejemplo, para la escena del crimen se necesita un revólver, un impermeable, lluvia y el resto es indiferente. Estos objetos indispensables para la escena del crimen, resultan transparentes para hacer visible el crimen.

Un *set* es agredido por la historia. La historia afecta al comportamiento posible de los objetos que lo componen.

Una historia está siempre contada en futuro

Se proyecta desde un presente que puede estar en pasado, pero que vive en función del fin de la historia: el futuro.

Hay diferentes maneras de aproximarse al futuro. Todas ellas escamotean los caminos que no conducen a ninguna parte, es decir, fuera de la historia.

El «corpus» de los caminos que no llevan a ninguna parte es el mundo real

La historia utiliza desviaciones que pasan por caminos que no conducen a ninguna parte, y de ese modo mantiene el contacto con el mundo real.

Hay diferentes tipos de historia, agrupados en torno a dos polos: las «historias que son sólo accidentes» (en las que sólo hay caminos que no llevan a ninguna parte). E historias sin accidentes, en las que el modelo es lo mismo que la historia, es decir, que equivale a la disposición de los objetos en el *set*.

En un sistema de signo convencional (el lenguaje), es fácil separar lo que concierne al discurso de lo que le es extraño. Cuando mostramos asociaciones de imágenes, éstas se ligan necesariamente: dos imágenes puestas una al lado de la otra se unen, se refieren una a otra recíprocamente, sin cesar, en cambio, de prolongarse hacia el campo del que han sido extraídas. Sólo cuando la historia interviene, imponiendo una jerarquía de imágenes, es posible distinguir lo importante de lo accesorio.

A veces, la inesperada asociación de una imagen que se nos muestra con otra que tenemos en la mente nos obliga a dar un salto por encima de una zona en la que las imágenes están unidas de manera provisional.

Así, pues, las imágenes se organizan constituyendo *fantasmas*.

El fantasma no es la lógica que organiza el puente entre la imagen oculta y la que se nos muestra. De ninguna manera es la lógica que organiza el salvamento de otras imágenes que provi-

(3) El texto de R. R. juega con la palabra inglesa *set*, que a la vez es plató, decorado y colección de objetos.

sionalmente nos servirán de puente. Hay un estímulo mutuo: las imágenes vienen a llenar la zona ocupada anteriormente por el fantasma, al igual que se llena un vacío. Y cuando aparece el fantasma aterroriza porque es una especie de «no afirmativo». Este es el sentido de la idea de Coleridge, según la cual, en el sueño, el terror es anterior a las imágenes que lo producen. La fuerza de las imágenes que constituyen este fantasma viene del hecho de que con toda rapidez, en el *set*, se elige un objeto, no necesariamente el más evidente, y que nos servimos de este objeto como punto base para pasar a la escena siguiente. La sensación de lo «no afirmativo» viene del hecho de que, pasando tan rápidamente, sólo retenemos este objeto. Y un objeto tal está unido a otros que permanecen en la penumbra. Y los cuales intentan emerger. Y, para no verlos, los presentamos masificados. El *set* provisional constituido por los objetos-base permanece rodeado por un aura nocturna en que las multitudes se agitan (4).

Estos fragmentos singulares pueden informar sobre la estructura lógica del realizador, una lógica «no euclidiana» que se acerca tanto a una metafísica materialista (fue estudiante de teología alguna vez) como a las teorías del montaje intelectual de Eisenstein, llevadas a un plano de absurdo. Así como la organización de sus historias puede resultar paradójica y abstracta —sin naturalismo aparente—, una mayor profundización en sus filmes revela que sencillamente está desollando aspectos menos visibles de lo real: lo paradójico, muchas veces, es sólo la exposición nítida de una verdad no admitida...

Como gusta repetir, lo que le interesa «son, más bien, todas las posibles relaciones, malentendidos, entre lo que se ve y lo que se dice».

Esa curiosidad intelectual, que no es ajena a una antigua pasión por la lingüística y la poesía, se ha convertido en la actitud creadora de este cineasta en una exploración visual y compleja. Que no quita, a veces, un humor sutil y devastador: «En este estadio de nuestra civilización, se mire por donde se mire, encontramos siempre un campo en el que alguien esté mirando en otra dirección. *Podemos imaginarnos un planeta revestido de miradas.* Desde este punto de vista, poco importa que la tierra sea redonda o plana».

Y, anecdóticamente, puede añadirse que puede devorar libros enteros de matemáticas superiores y que es un excelente cocinero, como pueden comprobar sus amigos cuando pasan por su casa de París.—

JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.° derecha. MADRID-13).

---

(4) Dossier Raúl Ruiz, Filmoteca Nacional de España, 1978.

EL METODO INDUCTIVO INMANENTE EN POESIA

> Por eso el tiro del crítico yerra, cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él.
>
> *José Angel Valente*

La crítica presupuestaria, en la medida en que se ocupa de explicar principios de validez universal implícitos en sus propios razonamientos y no de comprender la naturaleza misma del proceso creador, se aparta de lo que es característico de todo método inductivo: la *investigación dinámica de la realidad.*

En su ensayo «Conocimiento y comunicación», incluido en *Las Palabras de la Tribu* (1), además de relacionar ciencia y poesía por la tendencia a proporcionar un conocimiento de lo inobservado, José Angel Valente establece una formulación claramente inductiva de la experiencia poética al presentarla como «un sondeo en lo oscuro», «un movimiento de indagación y tanteo», «un conocimiento haciéndose». Tales manifestaciones indican que el conocimiento del objeto poético no se obtiene de nociones *a priori* o leyes generales que hallen una conclusión justificada, como es propio del método deductivo, sino de la experiencia única e irrepetible en que todo poema consiste. El poeta, como el científico, trabaja siempre con hipótesis, con conclusiones *probables,* nunca definitivas (2). Por eso Valente ha manifestado varias veces a lo largo de sus ensayos sobre poesía que la única base sobre la que realmente podía operar era la que los poemas mismos le revelaban. Es decir, no es que haya pensado sobre poesía y haya escrito en consecuencia, sino todo lo contrario, la experiencia del lenguaje poético mismo en el acto de escritura es lo que le ha adelantado ciertas intuiciones acerca de lo que la palabra poética pueda ser. Esta inmanencia del pensamiento en la palabra o, como Tàpies diría, «en la vida de la materia», desprendida de la lectura de su poesía, es la que ha generado nuestro análisis.

Todo método científico debe buscar como demostraciones fundamentales la simplicidad de sus directrices y la universalidad de su

---

(1) Valente, J. A.: *Las palabras de la tribu,* Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 3-10. A este ensayo pertenece también la cita inicial.

(2) Cf. el ensayo del profesor Wesley C. Salmon «El concepto de evidencia inductiva», en *La justificación del método inductivo,* Alianza Universidad, Madrid, 1976, pp. 61-72.

aplicación. *El método inductivo inmanente* parte de la comprobación empírica de los hechos, aísla su nota característica por medio de la abstracción y la reproduce por medio del lenguaje. En esta investigación dinámica de la realidad, el poema va estableciendo su propia gramática.

Pero esta formulación, tan actualizada por la crítica más reciente, no es privativa de nuestra época, sino que aparece de forma clara en el proceso místico: salida-unión-retorno. La apertura hacia lo desconocido supone un despojarse de lo concreto, realizarse en la unión y regresar al punto de partida con la experiencia de la iluminación. Según esto, nuestro esquema de análisis será el siguiente:

(I) *La escritura poética y la recitación del autor.*

(II) *El tono.*

(III) *El ritmo.*

(IV) *La intuición poética inicial.*

(V) *El lenguaje del poema.*

Es evidente que (I) y (V) corresponden a esa búsqueda inicial y a su posterior retorno, mientras que (II), (III) y (IV) son estructuras ideales.

(I) El acto sintético de la escritura permite contemplar el poema como un conjunto de signos que es necesario descifrar. Al presentarlo como un todo unitario, asegura su durabilidad poética.

Muchos críticos han señalado la necesidad de partir de la lectura personal del autor para apreciar mejor su intención. Esta posibilidad aumenta en el caso de la poesía actual, en donde las estructuras rítmicas están subordinadas a las de contenido y las unidades externas del verso que, en nuestra tradición clásica, funcionaban como recursos mnemotécnicos en el ánimo del oyente, se desplazan hacia las unidades interiores del poema. La recitación del autor nos revela su estado de ánimo ante el fenómeno poético y nos ayuda a comprender dos hechos esenciales: el valor funcional de los silencios y el movimiento climático de la composición.

El silencio es siempre significativo, pues señala la latencia del lenguaje, lo que éste puede alojar. Sus notas diferenciales son siempre la elusión y la sorpresa. Hay un silencio *inicial* condensado casi siempre en el título y, cuando éste no existe, en las primeras palabras del poema; un silencio *interior* que resalta las palabras-clave en el cuerpo de la composición, y un silencio *final* que condensa las intui-

ciones anteriores. La inflexión de la voz nos permite localizar una particular *línea tensiva* al comienzo, en la mitad o al final del poema. El contraste o progresión climáticos son importantes en la emotividad del lector y, por tanto, en la determinación del tono del poema.

(II) Se ha dicho con frecuencia que el tono es la temperatura emocional de una obra, pero ¿cómo se reconoce? En la carga de afectividad lingüística poéticamente elaborada, en los signos lingüísticos que, como los colores de un cuadro, configuran una tonalidad dominante.

La palabra poética no es anterior al poema, sino que se revela al poeta en el acto mismo de creación. Intuición originaria, tonalidad y ritmo nacen así asociados en la conciencia del poeta y son expresados lingüísticamente. Pero esa experiencia no queda aislada, sino que está siempre dirigida al lector. Para hacerla transmisible, el poeta *selecciona y combina* sus palabras de forma especial. La selección léxica y su combinación despiertan una emoción en el lector que el poeta conoce previamente. Pero ésta quedaría aislada sin la actuación de una *recurrencia* en el tiempo de lectura, es decir, sin un ritmo determinado. Tono y ritmo nacen unidos en el proceso poético y determinan el significado del poema. Lo que quiere decir que el tono no sólo aprovecha la selección léxica, sino todo lo que el ritmo le ofrece: reiteración de sonidos, cadencias, nexos y significados. Experimentalmente podemos analizarlos por separado, pero, en la emotividad del lector, aparecen unidos.

Cada época crea su propio campo de efectividad y ésta se refleja en el tono. La nostalgia de la infancia perdida que domina toda la poesía de los años cincuenta es, en primer lugar, la conciencia de haber perdido el contacto con la verdadera realidad, pero es también la esperanza infatigable de volver a encontrarla. La propia experiencia biográfica es, por tanto, la que engendra constantemente una necesidad de reconocimiento poético. Hay, pues, un tono de *época* ofrecido por la situación de la sociedad española de posguerra. Frente a ella, los poetas de estos años adoptan un tono de revisión crítica: un tono del *autor*. Esta posición no es, sin embargo, uniforme en todos ellos. En algunos la ironía oculta una debilidad ante el fracaso; en otros, una afirmación ante la adversidad. En la poesía de Valente se aprecia esta actitud crítica ante la realidad como medio de salvar lo no adulterado. Oposición, por tanto, que engendra esperanza. El tono del autor no es, sin embargo, el mismo en cada *poema*. Dependerá en última instancia de la presentación del material poético y de la relación con el lector. La simple lectura del poema nos permite comprobar:

1. Si domina un sentimiento único o varios.

2. En este segundo caso si aparecen equilibrados o desequilibrados.

3. Por último, si esta desarmonía es factor precipitante en la intencionalidad del poema.

El tono se muestra así como una estructura unificativa de las distintas emociones latantes en el poema y nos aproxima a la intuición poética inicial. Actúa, por tanto, como «intensificador y determinante del significado».

(III) Si la crítica unilateral enfoca la obra de arte desde una limitada perspectiva, ello puede observarse, sobre todo, en el estudio del ritmo. En realidad, hay un consenso en su *recurrencia*, pero ésta se ha buscado más a partir de esquemas prefijados que de la palabra en cuanto objeto poético. Los estudios sobre el ritmo han girado en torno a dos posiciones:

1. La métrica clásica basada en la regularidad.
2. La métrica nueva construida sobre el llamado «verso libre».

Cómputo silábico, acentos, cesura y rima son elementos rítmicos del verso, unidad ideal de la métrica clásica. El verso libre, al insistir sobre las unidades internas del poema en contra de las unidades exteriores, nos revela que el ritmo poético no es asunto de un solo verso o estrofa, sino del poema total.

El estudio del ritmo como *estructura semántica* parte de los formalistas rusos. Desde la unidad silábica hasta la frase más amplia, el ritmo actúa como *factor dinámico* que va seleccionando y combinando las estructuras internas más adecuadas por medio de la analogía.

El segundo paso en el estudio del ritmo es la búsqueda del principio o modalidad rítmica que rige el poema. Podemos reducirlos a tres:

1. Principio rítmico de *circularidad*.—Los mismos elementos se repiten al principio y al final del poema, lo que da al mismo una estructura concéntrica.

2. Principio rítmico del *punto axial*.—Repetición de sintagmas nucleares hacia la mitad del poema. Este eje proporciona al conjunto una estructura simétrica.

3. Principio rítmico de *proyección*.—Elementos orientados hacia el final del poema. Estructura, por tanto, abierta.

Por último, el concepto de *dominante rítmica.* Para Jakobson la dominante es «el elemento focal de una obra» y puede estar presente en el arte de una época, en un estilo y hasta en los versos de un poema.

El ritmo destaca unas estructuras unificativas, éstas se organizan en torno a un principio rítmico y éste nos proporciona la dominante rítmica. La reiteración de una determinada dominante nos orienta hacia la intuición poética inicial.

(IV) Valente concibe la experiencia poética como aventura suprema de conocimiento, pues la poesía sólo se comunica después de haber sido entendida. Esta convicción exige una abolición del material discursivo y un ingreso en el estado de no identidad de donde nace la palabra poética. Hacia ese estado se han orientado las corrientes esotéricas y ocultistas, las principales figuras de la poesía occidental y es una de las recuperaciones que Valente ha señalado como necesarias en nuestra poesía de posguerra. Este poeta ha sentido cada vez más la necesidad de buscar ese mundo presémico de la palabra poética, que sería un mundo prebabélico, un mundo anterior a la descomposición de los sentidos. En realidad, esta experiencia tiene también una raíz poética. La encontramos en el poema XII de su libro *Treinta y siete fragmentos* (1971) (3):

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué?

En este breve poema está el primer impulso hacia ese punto en que la palabra es aún pura aparición, latencia del lenguaje entero.

El propio Juan Ramón Jiménez, en sus «poemas redivivos», afirmaba la imposibilidad de experimentar imaginativamente ese momento inicial. No debemos olvidar, sin embargo, que todo poema es una realidad creada lingüísticamente y su lenguaje es el instrumento para revivir un proceso puramente intuitivo. Las distintas palabras se asocian por medio de rasgos comunes que orientan al lector hacia un centro que los integre. En esta aproximación, la palabra que reúna en sí misma los rasgos de las demás sin perder sus propias características será la que mejor revele la intuición central de la composición. El poema ideal debiera escribirse en una sola palabra que representara en cifra a las demás, algo similar al Aleph borgiano.

(V) Las consideraciones sobre el lenguaje poético han girado en torno a tres posturas:

---

(3) Este libro aparece incluido en *Punto Cero*, Barral Editores, Barcelona, 1972.

1. *Delimitación de lo poético.*—Se ha hablado de «lenguaje poético», «poeticidad» y «lenguaje del poema». En el primer caso se trata de un lenguaje ideal, distinto de un texto concreto y diferente del lenguaje referencial o de uso. Para evitar esta ambigüedad, Jakobson ha utilizado el término de «poeticidad», que incluye a textos lingüísticos que no son exclusivamente poemas. En nuestro análisis seguimos la tercera denominación y entendemos por «lenguaje del poema» toda realidad creada lingüísticamente. En su poesía Valente nos ofrece múltiples ejemplos de poemas en verso, en prosa y hasta con una evidente estructura dramática y ensayística. Los capítulos en prosa de *El fin de la Edad de Plata* caen de lleno dentro de esta órbita poética (4).

2. *Actuación de lo poético.*—Se ha hablado de un lenguaje «en situación» y de un lenguaje «fuera de situación» o poético. Si en el primero el emisor y el receptor aparecen unidos en la momentaneidad y linealidad comunicativas del mensaje, la recitación del autor contribuye a anular la distancia entre emisor-mensaje-receptor, a una interferencia de dos hechos aislados. Esta relación nos conduce al tercer aspecto.

3. *Denotación y connotación en el lenguaje del poema.*—En realidad, no son dos modos distintos de significar, sino que actúan complementariamente. El punto de partida es, por tanto, el término referencial con valor denotativo, que no se perderá en su posterior transformación simbólica. «El lenguaje del poema» tiene como fin esencial salvar la distancia entre la unidad de la intuición originaria y la dispersión de sus posibles interpretaciones. Entre ambos extremos hallamos un texto lingüísticamente organizado sólo interpretable desde la propia palabra poética. Solamente a partir de la palabra en cuanto objeto poético es posible establecer un método de análisis coherente. Cada palabra posee su propio silencio y su particular línea tensiva, engendra su propio ritmo y comunica su característica tonalidad sentimental. Al aparecer en el texto, produce una tensión que nos permite comprender su propia vida. Cada nuevo avance supone la eliminación de alguno de sus rasgos anteriores y la búsqueda de otros afines a los que conserva. En esta progresión se va revelando la realidad encubierta del poema.

Este método es, además, el que mejor define la poesía de Valente: «un conocimiento haciéndose». En este proceso se parte del término real (denotación), se busca a partir de él sus correspondencias

(4) Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1973.

cias semánticas (connotación), y estos signos connotativos son los que aseguran el paso hacia la palabra-clave (significado). Como podemos observar, un método de análisis claramente inductivo:

A	X	B
Significado inmediato +	Significado latente =	Palabra-clave
(Denotación)	(Connotación)	(Significado)

Este proceso es reversible, es decir, a partir de aquí debemos comprobar el camino recorrido, sin lo cual no hay confirmación de la hipótesis.

En la vuelta a lo concreto, partimos de la intuición inicial o palabra clave; reconocemos su generación y volvemos al punto de partida. Por eso todo poema, en su verdadera constitución, no va más allá de A a B, sino que siempre vuelve a A.

Para concluir. Nuestro método de análisis resulta aplicado a la poesía de José Angel Valente, aunque puede serlo a cualquier poesía. El problema fundamental de la poesía moderna consiste en la relación entre lectura y escritura. La recitación del propio poeta estableciendo las más sutiles distinciones entre pausas y silencios, una particular línea tensiva, el tono y el ritmo asociados en la lectura, y los distintos procedimientos tipográficos que abren los primeros surcos de sentido en el campo del poema. Gracias a las diversas estructuras unificativas que el ritmo va generando podremos cercar al objeto poético. Y en esta aproximación al fondo de la experiencia última, la visión que el hombre tiene de la realidad se va transformando. Se parte de una realidad en tela de juicio y se intenta restaurarla poéticamente; por eso, en la poesía de Valente, al reconocimiento poético acompaña siempre una renovación humana. Si el arte debe ser un instrumento de conocimiento humano, la autorreflexión que el método inductivo inmanente produce, lejos de ahogar el contenido humano con sus medios formales, se sirve de ellos para llegar a revelarlo en su verdadera unicidad.

La crítica inmanente, al combinar lo estético y lo ético, el lenguaje y el pensamiento en un mismo proceso, aparece como «crítica total».—*ARMANDO LOPEZ CASTRO (Colegio Universitario de Lugo. Departamento de Literatura Española).*

DOS NOTAS SOBRE ARTE

I.—CINCO NOTAS SOBRE LA PINTURA DE MARIA DOLORES AGUIRREZABALA

Cuando se haga la historia que merece este siglo nuestro de contradicciones y de desesperanzas, la prodigalidad de la pintura española vendrá a llamar la atención por muchas causas, pero una de ellas por la espléndida afluencia de mujeres pintoras, por la inquietante y magnífica continuidad de artistas que se dirigen a la pintura y que en ella encuentran su menester y su deleite.

Pero, junto a la pintora de profesión y de vocación, que cursa estudios en una escuela de Bellas Artes o en el taller de un maestro y perfecciona su trabajo de una manera sincera, elocuente y absoluta, con una total dedicación, se recoge en el mundo de nuestra pintura el fenómeno de la recuperación, el reencuentro del arte y la creación de las artistas que se dedican de una manera clara, directa y espontánea a cultivar los géneros artísticos sin haber tenido una formación básica, por el contrario, después de haberse visto obligada a sacrificar su vocación y a satisfacerla posteriormente en un proceso de difícil compatibilización con las exigencias y las circunstancias familiares.

Es en este segundo sentido en el que se perfila la obra de la pintora vasca María Dolores Aguirrezabala, que siempre soñó con pintar y ha tenido que tardar largos años, tras los afanes y las preocupaciones de crear, organizar y orientar a la familia, para ver sus cuadros en la sala de exposición y para que su obra sea considerada como se merece.

Por ello, junto a estas grandes figuras, a las que podríamos llamar pintoras de vocación reencontrada, como Asunción Molina y Montserrat Gudiol, probablemente las mejores pintoras de Europa en el momento presente, junto a la juvenil Beatriz Pérez Yarza o a la inquieta creadora que es Paloma Eguiagaray, el nombre y la obra de María Dolores Aguirrezabala son algo con lo que tenemos que contar al hacer la historia de las artes plásticas españolas de nuestro tiempo.

1. LA VOCACION EMERGENTE

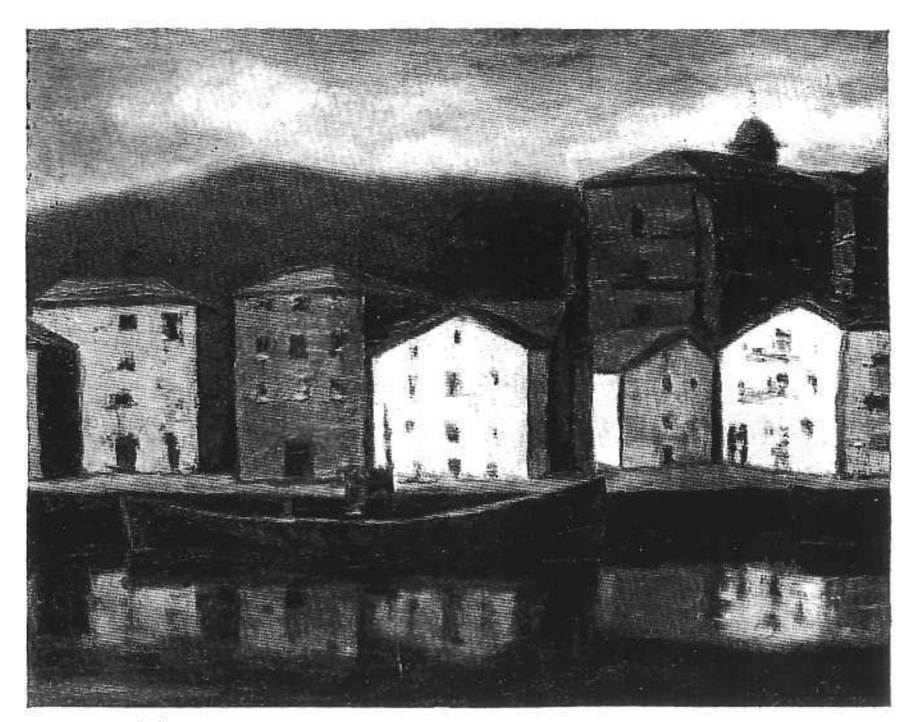
La primera categoría que se percibe en el desarrollo de esta obra es la potencia con que la vocación se proyecta a través de los cuadros, de las temáticas y de las experiencias. Por encima de contradicciones y de dificultades de expresión que tienen su raíz en una



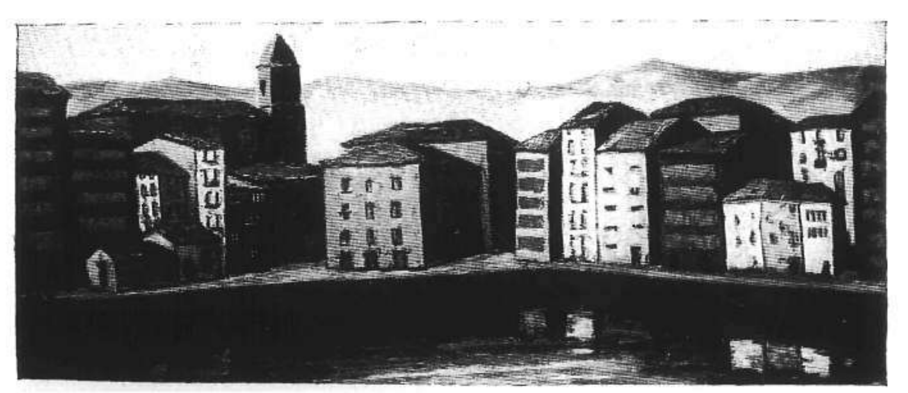
Maria Dolores Aguirrezabala. «Paisaje»



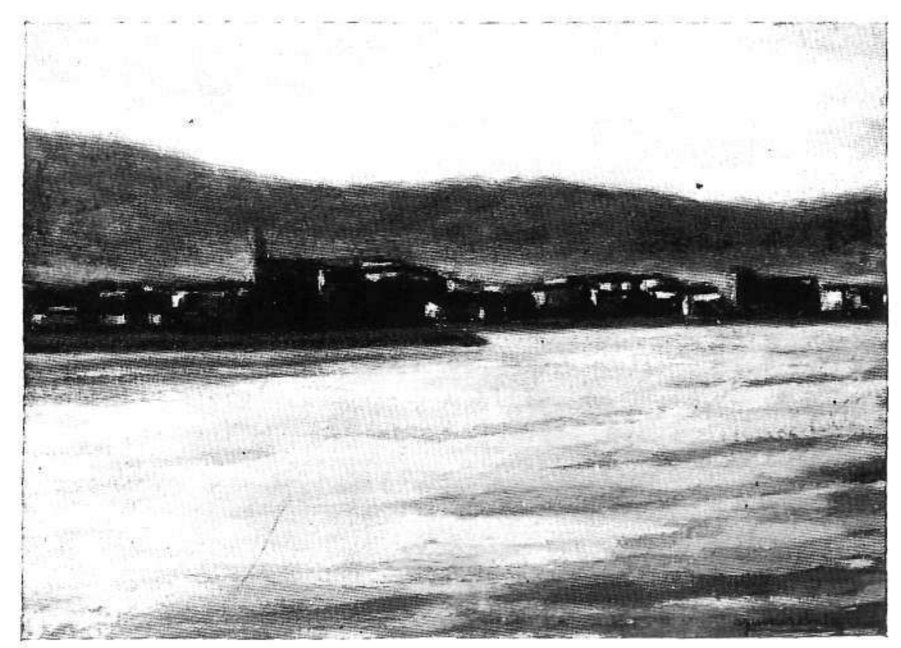
Aguirrezabala. «Paisaje»



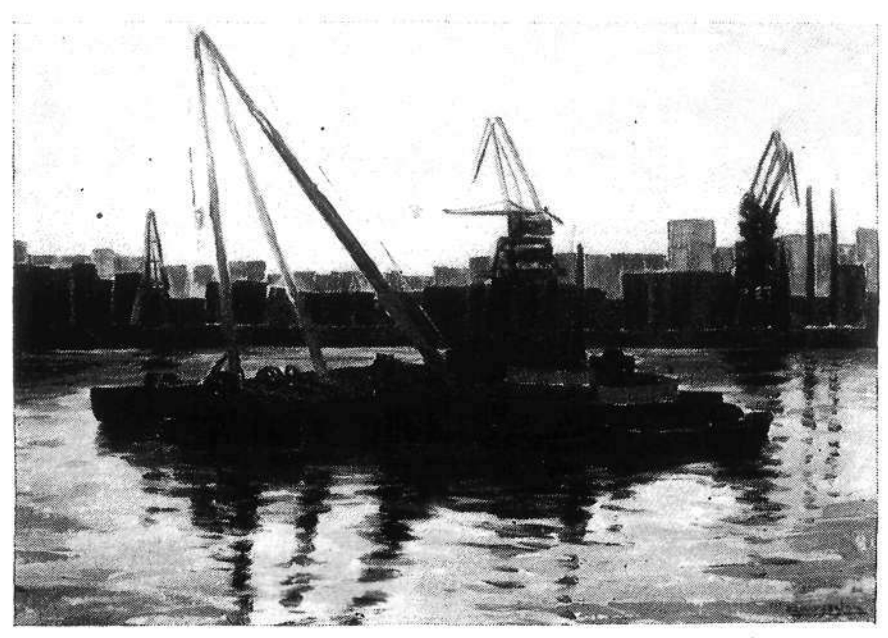
Aguirrezabala. «Paisaje»



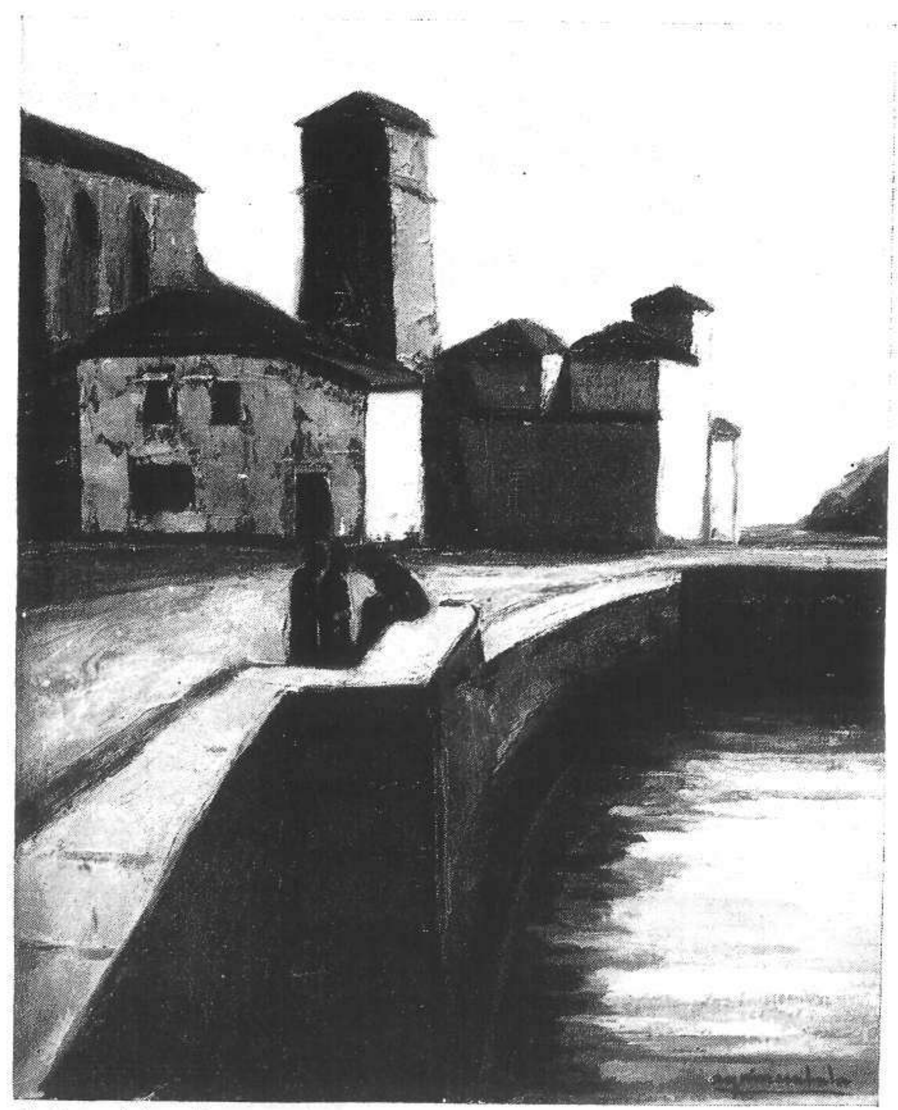
Aguirrezabala. «Paisaje»



Aguirrezabala. «Caserio maritimo»



Aguirrezabala. «Puerto»



Aguirrezabala. «Paseo marítimo»

formación pictórica casi esencialmente autóctona, María Dolores Aguirrezabala se plantea como la creadora de una obra plenamente justificada por la potencia de su impulso vocacional.

Prácticamente sin salirse de la figuración tradicional, la artista ha inventado su propio lenguaje, ha establecido los parámetros de su decisión plástica y ha organizado línea y color, dibujo y pintura en un duro camino de correcciones, rectificaciones y recapitulaciones, siempre en pos de un arte más puro, más delicado y más serenamente expresivo.

Este poder de la vocación que emerge por encima de las contradicciones, esta historia hermosa de la mujer que abandona distracciones, espectáculos y compromisos sociales, pero nunca sus obligaciones básicas para dedicarse a pintar, no es un caso único en el horizonte de la pintura actual, pero sí es uno de los más representativos, de los más claramente delineados y configurados. Es la vocación frente a la trivialidad, frente al ocio y frente a la inercia, recobrando todas sus categorías y valores de llamada específica a través de la cual el ser humano se afirma y se justifica total, intensa y absolutamente.

II. EL PAISAJE INTROSPECTIVO

El principal medio expresivo de esta pintora es el paisaje y concretamente el marinero o el campestre, el rural y en muy pocas ocasiones la imagen urbana de los distintos lugares vascos. Praderas que, como decía Unamuno, «visten primavera por todo el año», montañas que siguiendo la imagen unamuniana se miran en el mar y están vestidas de montes que respiran salina. Rías en las que el afán y el trajín de barcazas o el reflejo potente de la metalurgia activa ponen un contrapunto de trabajo y un acento de esperanza. Pueblos, hermosos pueblos vascos, esperando la llegada de los pescadores, con las fachadas comidas por la huella constante, insoslayable del viento y del tiempo.

Estos pueblos, estos retazos de mar, estas imágenes de Bilbao o de Fuenterrabía, de los lugares entrañables sobre los que el pintor vasco ha incidido y ha perseverado una y otra vez, tienen en María Dolores Aguirrezabala una de sus creadoras más infatigables y al mismo tiempo más personales; su mirada, su toque se establece de una forma casi mágica, de una manera suave e impecable, la arquitectura como obra del hombre, el barco y la gabarra, la grúa o el alto horno, que tienen siempre una carga de grávida pesadez, se

disuelven, se difuminan, se insinúan en una sinfonía de colores y de formas, de claras posibilidades expresivas y adquieren rasgos y características que las hacen profundamente entrañables, porque la pintora ha mirado una y otra vez la realidad que se le ofrecía y ha reparado en ella de una forma meditada e introspectiva, porque el paisaje al que se refiere es esencialmente una referencia de amor, un encadenamiento de belleza y de delicadeza.

Este paisaje introspectivo es a la vez unitario en sus concepciones y tremendamente vario en sus posibilidades de imagen. Su común denominador es la infatigable búsqueda de una enorme sencillez en su concepción con la que la artista quiere llegar a hacer una pintura mínima, una figuración casi indecisa que insinúe la realidad en lugar de someterla a un tratamiento minucioso.

III. LA DIFICIL FECUNDIDAD

Para llegar al estado actual de su pintura, para cumplir la decantada exquisitez, la sutil elegancia de líneas y de colores que expresan las obras reproducidas al lado de estas líneas, la pintora ha tenido que perseverar en su propio trabajo, no sólo ha sido a la vez su propia alumna y su propia maestra, sino que ha desplegado en una serie enorme de pinturas y de realizaciones todos los imperativos y las aspiraciones de su inaudito deseo de perfección y, para ello, cada paisaje, cada tema está explorado una y mil veces, cada pradera solitaria, cada bosque, son el resultado de una indagación de centenares de bocetos, de docenas de cuadros, hasta que la obra, si no cumple exactamente las exigencias de rigor que la artista se plantea, al menos retribuye una parte de su esfuerzo, un sector importante de su desvelo.

Esta difícil fecundidad es otra de las claves y las notas distintivas en la obra de esta pintora magnífica, conciliadora de apacibilidades y de tensos misterios de belleza, buscadora de un idioma de las imágenes que pertenece tanto al espíritu como a la experiencia de los sentidos.

Del agua al bosque, de la serenidad impasibe de la piedra hasta la tensión y el tráfago de la industria y el transporte, toda una larguísima serie de pinturas acreditan una capacidad de dedicación poco común y un amor al oficio auténticamente ejemplares. Esta es, por lo tanto, una de las bases en que apoya su obra y su esfuerzo María Dolores Aguirrezabala.

IV. LA PINTORA DEL VIENTO

En el momento actual de sus realizaciones, María Dolores Aguirrezabala se evidencia como una artista singular, y en su empleo del color, de la gama y de la veladura llega a plasmar uno de los constituyentes más interesantes de la realidad vasca, la sutil melancolía con la que el viento se inmoviliza sobre las lomas, en los valles y en las desembocaduras de los ríos vascos.

Esta pintora de férrea tenacidad, sabe destilar de su pincel una finura, una delicadeza, una cristalizada quietud que hace de ella la auténtica, la espléndida pintora del viento, ese viento del país vasco que viaja unas veces plácido, otras enérgico, pero siempre tenue, de uno a otro valle, que algunas veces insiste sobre las puertas de los caseríos pidiendo posada y que otras se opone con fuerza a que los barcos salgan a realizar sus tareas pescadoras.

Entre gamas de azules y de grises, el viento es un intérprete que adopta dimensiones protagónicas en la pintura de María Dolores Aguirrezabala, que busca su camino de una forma nerviosa, vibrante, espléndida. Y a este personaje, difícil de captar, de contornear, de pintar, María Dolores Aguirrezabala le dedica sus más amorosos cuidados, sus más solícitos requerimientos.

Y el viento, como un actor que supiera que en la obra iba a encontrar su oportunidad, adopta esta función de protagonista y con él las nubes, que son sus compañeras, se integran también en esta pintura, aparentemente melancólica, pero en cuyo seno late una profunda alegría poética.

V. LA PINTORA DEL AGUA Y CON EL AGUA

Decimos que Aguirrezabala es también la pintora del agua, y con el agua, porque el mar, el río, la fuente, el charco residuo de la lluvia y la laguna insólita son también sus obras y sus realizaciones, los instrumentos con los que cumple sus diversas etapas de trabajo, las notas con que armoniza un pentagrama de esfuerzos. Pero también decimos que María Dolores Aguirrezabala es una artista singular del esfuerzo plástico, que no sólo se esfuerza a través del dibujo y de la pintura, sino también a través del camino de la acuarela, insistiendo y trabajando en estas técnicas de difícil hermosura en las que el agua es el esencial instrumento de trabajo. En este aspecto es en el que llega la artista a cumplir sus mayores exigencias de sencillez: el

toque aparentemente descuidado, la indagación casi poética de uno u otro aspecto, la plasmación a través del encuentro casi simbiótico del color con el agua de un universo que se nos cuenta prácticamente por cauces de sugerencia, por mensajes que van más a la intuición que a la experiencia de los sentidos.

Por todo ello, no es apresurado decir que María Dolores Aguirrezabala es una de las figuras importantes de la pintura femenina contemporánea, es una de las creadoras positivas del arte vasco de nuestros días y es, sobre todo, y esto es lo más importante, una mujer que trabaja no sólo sin ceder en su entusiasmo, sino rehuyendo cualquier tipo de concesión al desencanto.—*R. CH.*

II.—UNA TEORIA PLASTICA DE LA SERENIDAD

Antonio Rodríguez Hidalgo representa en el panorama de la pintura española contemporánea, una curiosa y cumplida excepción. Por un lado, se vincula a la mejor tradición del pintor aventurero que ha probado su temple, su carácter y su vocación artística, en diferentes profesiones, esencialmente en los toros, dedicación de profunda influencia en nuestra pintura y en la ebanistería, que le ha visto producir muebles de estilo, equiparables y semejantes a las grandes creaciones de los maestros europeos contemporáneos. Dedicado a la pintura con una intensa vocación, su manera de hacer se caracteriza por una torrencial productividad, en donde se amontonan los estilos, las imágenes, los géneros, los formatos y, sobre todo, las imágenes que lo remiten a una manera esencialmente española de pintar, síntesis meditada y laboriosa de muchas formas diferentes.

LOS DETERMINANTES VOCACIONALES

Desde que Antonio Rodríguez Hidalgo se establece en Madrid y comienza la difícil andadura por la pintura, tres elementos prevalecen sobre todos los demás y se hacen evidentes desde la aventura de las primeras exposiciones. Estos son, el carácter imperativo de la vocación, el cuidado de los materiales y la serena dulzura que impone a la mayoría de sus obras. De estas tres características, es, sin duda alguna, la vocación la que se destaca y adquiere interés propio y peso específico en la manera de hacer del artista. Cada cuadro de Hidalgo representa ser desde sus primeros momentos un esfuerzo contra la dificultad, una lucha con los imperativos propios de la inercia, y, por ello, pincelada a pincelada, va construyendo un vasto repertorio demostrativo de su tesón.

Las demostraciones de esta vocación se suceden, dibujo y color se van perfeccionando en sí mismos y estableciendo los parámetros de una importante teoría de la pintura. Cada cuadro es como un paso hacia delante, como un escalón que el artista superara para acceder a otro, para enfrentar nuevas dificultades y diferentes tratamientos. Es por este camino por donde Hidalgo ha superado el enfrentamiento con los nuevos y grandes maestros de la pintura española. Su presencia en exposiciones colectivas, a nivel nacional e internacional, y últimamente su acceso a las galerías extranjeras, que han visto en él un representante cualificado, en cuya obra se evidencia la continuidad de un expresionismo ibérico de la mejor calidad.

Por ello, la obra y las exposiciones de Hidalgo son, antes que otra cosa, un canto a la vocación, una fundamentación de una manera de querer hacer que predetermina el estilo esencial del hacer y, en definitiva, una demostración palpable de la desatada potencia de una decisión vocacional por cumplir las exigencias que el espacio de la obra en blanco plantea al artista.

LA DIALECTICA DE LOS MATERIALES

Junto a las características vocacionales, nacidas de la intensidad de su dedicación, o junto a los datos pictóricos que vienen fundamentados en peculiaridades de su temática o en invariantes de su organización expresionista de las imágenes, uno de los elementos fundamentales en la trayectoria pictórica de Hidalgo es su dedicación serena e intensa a una cuidadosa búsqueda en orden a utilizar los materiales más adecuados con los procedimientos que puedan ser lo más apropiado posible a la exaltación de sus valores plásticos.

Este cuidado por el material no desemboca en absoluto por parte de Hidalgo, en un academicismo tardío o en una deliberada ruptura en pro de la cuidadosa compaginación de los colores básicos. Por el contrario, hay en el artista una intención revolucionaria que le lleva muchas veces a emplear un lenguaje deliberadamente violento, por entender que es éste el que de una manera más adecuada está exigiendo el material. En este orden, los colores, en su posibilidad combinatoria y en varia incitación, son desafíos a los que el artista se aplica, intentando en cada momento encontrar el que se demuestre como más procedente y el darle, al mismo tiempo, el soporte y la base sustancial más firme para favorecer los diversos desarrollos de la experiencia visual, a la que el cuadro se remite.

UN ALIENTO UNIVERSAL

Aun cuando pictóricamente Hidalgo se ha formado en una zona de Madrid, en la que los particularismos locales se imponen con una extraordinaria fuerza, e igualmente aun cuando la mayor parte de su vida juvenil ha transcurrido en Andalucía, en donde la imperatividad de lo típico se trasluce en múltiples dimensiones, Hidalgo se manifiesta en una doble vertiente de pintor español, abierto a un aliento universal, empleando un lenguaje alternativamente violento y dulce, que va tendiendo cada vez más a la síntesis de lo esencial, a reflejar una situación o un paisaje que puede darse en cualquier parte del mundo, a partir de su apasionada indagación sobre el paisaje español.

Este mismo universalismo lleva a Antonio Rodríguez Hidalgo hacia el reflejo de una posición emocional y emocionada frente a las cosas. Su precupación por la condición humana, por la magia de lo insólito, por la caracterización de lo folklórico, por la mezcla de la cotidianeidad y la libertad, por la búsqueda de factores inefables y por la realidad visualizada como testimonio de estados de conciencia humanos y al mismo tiempo en función de imperativos del sentimiento, lo lleva a establecerse sobre un lenguaje que excluye toda última determinación, que se plantea generoso, abierto y elocuentemente concebido como una excelente obra en el contexto de un quehacer que da la primacía a los factores de comunicación, sobre cualquier otra dimensión del arte contemporáneo.

En la hora de las grandes dimensiones expresivas, cuando el arte tiende a hacerse fundamentalmente una función de mercado o un eco de visiones proselitistas, adscritas a una u otra formulación de idea o de ideología, Rodríguez Hidalgo, por el contrario, va explorando y consolidando un profundo sentido de la expresión plástica, como transcripción a los géneros tradicionales de un aliento totalmente universal, de una formulación absolutamente nueva y esencialmente vibrante. Los rojos, los azules, los negros, los verdes, los arrebatados púrpuras de Rodríguez Hidalgo, están refiriéndose esencialmente a un universo definido en los imperativos de su solidaridad y de su común entendimiento, a un mundo en el que el hombre no sea esclavo de oscuras fuerzas y en el que la técnica, nutrida y alimentada en el espíritu, facilite una existencia mejor para todos.

UNA SERENA DULZURA

En el amplio repertorio de imperativos que definen la trayectoria de Hidalgo, quizá los más importantes sean los que instrumentan una teoría plástica de la serenidad, los que son capaces de crear el contraste de la majestuosidad, surgiendo entre una tempestad de colores y una prodigalidad de formas. Si en su pintura Hidalgo sabe afirmarse como un arquitecto de las nubes, como un dominador de los más diferentes elementos, lógicamente, su obra tiende a materializarse en una temática peculiar, que se orienta a través del extraordinario cuidado con que trata el paisaje, siempre unitario y siempre válido.

Si Unamuno hablaba de unos paisajes del alma, capaces de establecer un compromiso con el alma, Antonio Rodríguez Hidalgo demuestra, en la sutil teoría de su pintura, cómo su intención última es pintar paisajes para el alma, realizar evocaciones de lugares que existen de una manera real o que sólo se dan en los territorios del sueño, para desplegar sobre ellos una lección de dulzura, que represente y signifique la antítesis de todo lo que el mundo de hoy vive entre la violencia desencadenada y el estremecimiento terrorista.

Por todo ello, esta teoría plástica de la serenidad, esta conjugación de dulzuras, nos demuestra, una vez más, que el artista es el reverso del hombre cotidiano y que la obra de arte no tiene por qué ser necesaria y exclusivamente una apertura a las tensiones, a los dolores y a las convulsiones del mundo en que vivimos, sino un remanso de paz inconmovible e inagotable, capaz de revivir en cada pincelada y de motivarse en la vicisitud de cada cuadro.—*RAUL CHAVARRI.* *(Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida Reyes Católicos, MADRID-3).*

JUAN REJANO O EL VERSO POR RESCATAR

MINIMOS DATOS BIOGRAFICOS

Si uno busca en cualquier manual de literatura española algunos datos sobre la vida y obra de Juan Rejano, es probable que ni siquiera encuentre su nombre. Y si, efectivamente, lo está, seguramente sea en lo que los estudiantes de bachillerato llaman «letra pequeña». Con ello apenas si malamente puede uno saber quién fue y qué escribió este poeta condenado al olvido. Puestas así las cosas, bueno será

que, al menos brevemente, intentemos aquí y ahora una mínima aproximación al Juan Rejano hombre.

Puente Genil, una hermosa localidad de la Córdoba andaluza, fue la tierra que vio nacer a Juan Rejano cuando ya tenía tres años el siglo XX. Su familia: artesanos y campesinos. En su pueblo natal comenzó a estudiar, sintió la atracción de la música, llegó a destacar como excelente violinista y un día se fue a Madrid a completar su formación.

Primeros escritos: en *Ideales*, *Bética* y *Revista popular*, todas ellas publicaciones periódicas regionales.

Guerra de Marruecos y participación activa en ella. Se establece en Málaga y su amistad —generosa amistad— con Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa decide su vocación literaria. Por entonces Prados y Altolaguirre editaban la revista *Litoral*. Sin duda alguna, *Litoral*, en frase de Paul Valéry, fue «la mejor revista poética europea del momento». En ella colaboraron las figuras esenciales de la nueva generación que surgía en esos momentos. Repasemos las firmas: Lorca, Guillén, José María Hinojosa, Cernuda, Aleixandre, A. del Valle, Buendía, Chabás, Juan Larrea, Alberti, Ramón Gómez de la Serna, Bergamín, José María de Cossío, Gerardo Diego, Prados, Altolaguirre... —¡cuántos olvidos!, ¡cuántos olvidados!

De nuevo vuelve Rejano a Madrid. Colaboraciones en otras revistas: *El Estudiante, Postguerra, La Gaceta Literaria* y *Nueva España.* Se funda la editorial Cenit —con ella fueron conocidos en España nombres como Gladkov, Dos Passos, Arnold Zweig, Sinclair Lewis, Cholokhov, Ramón J. Sender...— y Juan Rejano alterna el ejercicio del periodismo con la dirección de la secretaría de la editorial.

Guerra civil española. 1939: éxodo de millares de españoles y, entre ellos, Juan Rejano. Breve estancia en Francia. Y luego una nueva tierra para, lejos de la suya propia, sumergirse en un angustioso intento de sobrevivir la vida: México. Se lanza a la tarea de escribir, fundar editoriales y publicaciones como tantos compañeros suyos. Con Lorenzo Varela crea la revista *Romance* —«Hemos escogido el título de *Romance* porque creemos que reúne todos los significados que a nuestra revista queremos darle. El romance (...) es (...) la forma de expresión más importante del alma popular (...). Es el símbolo de una cultura popular»—, que alcanza amplio eco en el continente americano. Posteriormente, jefe de redacción de la revista *ARS*. Con Miguel Prieto funda *Ultramar*, a través de la cual procuró «difundir los valores de la cultura española e hispanoamericana». Surge una nueva *Litoral* con Rejano, Moreno Vila, Prados, Altolaguirre y Francisco Gi-

ner de los Ríos, «como recuerdo transterrado de aquella otra malagueña que tanta influencia ejerció en las corrientes poéticas de los años veinte al treinta. 1947: se le encomienda la dirección del suplemento dominical literario y artístico del diario *El Nacional*, que ejerce hasta 1957, reincorporándose a ella en 1969, y unido a todo ello conferencias, cursos universitarios y poemas, poemas y poemas.

1976: El año de su muerte. Pocos meses antes de su desaparición, la Universidad Nacional Autónoma de México había editado *Alas de la tierra* (1), una extensa antología de su obra poética.

Por no decir toda, la mayor parte de su producción fue editada en los últimos treinta y cinco años en México, tierra generosa. Cuatro libros de prosa, numerosos artículos periodísticos y ensayos. Quince libros de poemas desde *Fidelidad del sueño* —el primero, aparecido en 1943— hasta *El jazmín y la llama* —el último, de 1966—. Luego *Alas de la tierra* en 1975 y antologías de urgencia y necesarias en 1977 (2). Este es el legado de Juan Rejano. Un legado que hay que rescatar del olvido, de la sombra, del silencio. Como escribió Neruda para *Fidelidad del sueño* y que el propio Rejano incluyó como prólogo a *Alas de la tierra:*

> Cuando se rehagan las medallas destruidas por la noche pestilente de estos tiempos, rota apenas por las rayas valerosas de la batalla española y eslava, recogeremos entre el cieno y la ceniza las lágrimas de esta poesía, su cola de cristales, de tal manera que estaremos orgullosos pensando cómo pasó la gaviota dejando una estela de platino sobre el cielo oscuro de la tempestad terrestre [...]. Esta poesía no comienza: había un expectante silencio en nuestro idioma para su diamantina estructura.

Y nosotros queremos dejar de pensar que ese sitio que aguardaba a Juan Rejano aún continúa vacío.

SOBRE EL OLVIDO PARA CON JUAN REJANO

No temo exagerar si afirmo que Juan Rejano ha sido uno de los grandes poetas españoles del presente siglo. Por supuesto, su vinculación a la generación del veintisiete no sólo es cronológica, sino que está presente en el talante y en la esencia de su poesía. Hay quien dice que Rejano está más cerca de Emilio Prados que de García Lor-

(1) Juan Rejano: *Alas de la tierra* (Antología). Edit. UNAM, México, 1975.

(2) *Antología de urgencia.* Edición-Homenaje a Juan Rejano. Edición de Mariano Roldán: Colec.: Dulcinea. Madrid, 1977.

Juan Rejano. Poesías. Selección y prólogo de Esteban Díaz Fernández-Montes y Miguel A. Toledano. Ediciones Demófilo, Colec.: Noticia de un Pueblo Andaluz. Madrid, 1977.

ca, o que está a mitad de camino entre Rafael Alberti y Luis Cernuda. Es lo de menos. Rejano es una voz personal e indiscutible en la poesía de habla castellana y ello no merma en su condición de hombre que perteneció a una generación poética determinada. Una condición, un concepto que el propio Rejano asumió como pocos.

Hoy, aún reciente su muerte, la poesía de Juan Rejano sigue siendo una incógnita para gran parte de la crítica y, en consecuencia, desconocida por el público mayoritario. El bloqueo editorial con que se silenció su obra en España, el adormecimiento de la crítica, todos esos intereses coyunturales dominados por la política, ha supuesto una barrera para su poesía. Rehabilitar a Juan Rejano es una tarea urgente. Difundirlo mayoritariamente es una obligación. Pero se trata de una reparación que no atañe sólo a Rejano. Ahí están también en el mismo olvido Prados, Pedro Garfias, Domenchina, Altolaguirre, Gil-Albert, Alfonso Yuste... y otros tantos.

El exilio —como tantas veces— fue un arma de dos filos para Juan Rejano. La lejanía, el dolor del destierro, agrandó sus versos, los hizo más solidarios con el hombre y su destino colectivo. Su voz se hizo más profunda, fue espejo de su tierra:

¿Por qué vuelve a mi noche tu horizonte?
En las sienes me rozan tus dos alas
y siento el verde aliento de tus ríos
desbordarse, ganar llanuras altas
que en el espacio de mi fe se extienden
y en el dolor de mis campiñas granan.

Pero también la distancia impone sus condiciones, sus contratiempos. Juan Rejano es un gran desconocido para muchos de sus compatriotas, para la mayoría de la gente a quien precisamente Rejano dirigió su verbo solidario. Cuando llegó a España la noticia de su muerte, hubo como una certeza de que había muerto un gran poeta. Un gran poeta apenas leído, del que se tenían lejanas noticias, difusos recuerdos. Estas notas urgentes —siempre el tiempo, la prisa, imponiendo su tiranía— quisieran ser el prólogo para hacer desaparecer el olvido en que está condenado Juan Rejano y hacer cierta su presencia, su voz, entre nosotros.

> Y de todo ello —es decir, de él, de Juan Rejano— nos habla tácitamente la poesía que ha dejado escrita. Tácitamente; quizá sólo quien lo haya conocido y tratado podrá oír su secreto mensaje, aunque todos disfruten de su belleza (3).

(3) Francisco Ayala, del artículo «Recordado poeta» aparecido en el periódico madrileño *Informaciones*, 22-7-76.

ESPAÑA EN LA AUSENCIA

Hablar de Juan Rejano, de su poesía, es hablar —entre otras cosas, pero esencialmente— de España. Juan Rejano es la identificación del poeta con la voz solidaria de su pueblo. Su preocupación constante por España es una preocupación por el destino del hombre, por su realidad. Es ahí donde Rejano encuentra el sentido de su ser concreto como poeta. La desolación que conlleva el exilio y todas las connotaciones sociales de la situación española de aquel entonces se reafirman en la experiencia vital de su poesía. España está dolorosamente presente en el verso angustioso, casi unamuniano, casi místico, del poeta:

No vivo en ti, no vivo en mí, no vivo
sino ardiendo entre llama y luz de ausencia,
presente sobre el tiempo y la impotencia
de esta raíz que tiene el ser cautivo.
... ...
Por el aire, la luz, la nube, el sueño,
por el lamento de los ríos, dueño
de su vuelo mi cuerpo en ti despierta.

Mírame aquí, lejana España mía,
devanando en tu imagen mi agonía,
madura la pasión, la sangre alerta.

Sin duda alguna, el tema de España es el que con mayor insistencia aparece en la obra de Rejano. Un núcleo sobre el que gira su obra como tantas veces ha estado manifiesto en la literatura española —Lope, Cadalso, Larra, Unamuno, Machado, Otero, Alberti...—. España en su tragedia:

España, España, vienes a mí, hieres a golpes
mi corazón. De lejos te escucho, me aniquilas
de lejos, me aniquilas y no encuentro otra orilla
donde dejar mis ojos, España, España, España...

España en su geografía, en las nostálgicas evocaciones andaluzas, que nos recuerda la gravedad de un Manrique o la angustia del cante jondo:

Entre los jarales,
¡ay!, cómo azulea
la flor del romero.
La flor de tu cara
cómo resplandece
entre mis recuerdos.

¡Ay!
Entre mis recuerdos.

Es en *El Genil y los olivos* donde especialmente el poeta descubre un sinfín de imágenes adormecidas en su memoria y que la distancia le trae «como rayos de sol que estaban encerrados». Es una evocación constante de su Andalucía. Una identificación entre los olivos de su tierra y el poeta:

Del olivo tengo
la piel verde, el alma
bañada en silencios.

El alma y la piel.
Y el olivo tiene
mi sueño y mi sed.

Y, sin embargo, el desaliento que invade a veces la voz de Juan Rejano deja de ser una voz individual para hacerse un coro de muchas voces. Dolor y destierro, pero confianza en el mañana —como Machado— de su pueblo:

Yo soy
un hálito tan sólo, débil hoja,
destello que abatir pueda una ráfaga.
Pero tengo en mis manos el calor de otras manos,
otros cantos se enlazan en mi canto
y en mi frente se baña el alba joven.

POETA ENAMORADO Y POPULAR

Pero Juan Rejano es también un poeta sensual. De un erotismo vital. Como señalan Miguel A. Toledano y Esteban Díaz:

> Extraordinariamente sensualista, su poesía erótica nos lleva por los tortuosos caminos de su intimidad. La poesía erótica es en la obra de Juan Rejano [...] una de las cimas más altas alcanzadas por el poeta, acaso de nuestra poesía española (4).

Y certeramente señalan, además, que Rejano logra fundir la tradición de la poesía popular española, destacadamente andaluza, con el mundo oriental antiguo, sensual y simbólico, a través de la poesía arábigo-andalusí. Es en *El cantar del vencido* donde el goce sensual de estos breves poemas subyuga al lector. Veamos una muestra:

El vino rojo y dulce
de tu lengua,

(4) *Juan Rejano, Poesías*. op. cit.

el fluido
cegador de tus brazos,
y un cielo borrascoso
entre los dos.
El cielo
de la sed
que no acaba.

E incluso —y sigo a Miguel A. Toledano y Esteban Díaz— encontramos reminiscencias de *El cantar de los cantares,* en las que Rejano funde colorido y sensualidad, símbolo e imagen, unas veces tomadas del cantar bíblico, otras de lo popular andaluz:

Como el trigo
maduro,
labrada estás
al sol y lluvia
melodiosa.

Me gusta imaginarte
en mi tierra
lejana,
en las noches de julio,
entre las garbas
morenas,
perfumadas.
Tú serías la más bella.

Y en otras ocasiones el erotismo brota con toda su fuerza, con su sugestivo poder evocador:

A las bayas silvestres,
a las hojas del bosque,
a las tardes de lluvia,
si me besas
me sabes.

O en esta otra preciosa muestra:

Sólo tú resplandeces.
Sólo
el ascua incesante
de tus labios,
tus dos copas
redondas,
tu secreto
clavel.

Pero Rejano también es un poeta enamorado de su tierra. Un poeta —por decirlo así— enamoradamente popular. Un sutil eco que viene desde la Edad Media —Manrique, Romanceros, Cancioneros— hasta nuestros días se da cita en la poesía de Juan Rejano. Es una fuente inagotable de espontaneidad y belleza, que se recrea en la voz del pueblo. Esa poesía popular ha sido tomada innumerables veces por poetas cultos que han logrado —y es el caso de Rejano— fundir la erudición con lo popular. Como Juan Ramón, los Machado, Alberti, Domenchina... y otros, Rejano siente y recrea lo popular andaluz. Lo hace —nos dice el propio poeta en una nota a *El Genil y los olivos*— «utilizando la menor cantidad de elementos estéticos en un trasfondo popular, purísimamente popular, semejante al que ampara mi alma, dándole limpia sombra (...). He intentado, como otros que me precedieron, abrir un camino en la canción y seguirlo».

Y aquí Rejano se desborda en amor, en ternura, hacia su origen y su pueblo, aunque sea desde la sombra de su soledad y su tragedia:

Aceitunera,
tu mano en el aire frío
desde la rama a la tierra.

Tu mano,
aceitunera, en el aire,
como un corazón temblando.

Como una amapola rota,
aceitunera,
por el trabajo.

Y por sobre todo ello, ese amor a ese trozo de Andalucía que baña el Genil, a veces con ecos manriqueños:

¿El río es vida o es muerte?
¿Mi sangre es río o es mar?
¿Dónde acabará su curso
y cuándo, yo, de soñar?

Y a veces con esa frescura de *Marinero en tierra*, de Alberti, o de *Canciones*, de Lorca:

La barca
sin remos.
La tarde, dormida,
el agua, en silencio.

De pronto, una voz:
—¡Que se va la barca!

Ella, en su balcón,
suspira en el eco:
—¡Que se va el amor!

El poeta rememora en transparentes y delicados versos su tierra, su circunstancia juvenil, su paisaje. El amor a su tierra, a su pueblo, a su raíz popular, es su acento.

UN VERBO COLECTIVO

Juan Rejano es el hombre en su realidad. Una realidad que se manifiesta a dos niveles en su poesía, estrechamente conexionados. Utilizando la terminología de Manuel Mantero (5), su poesía va del «yo» al «nosotros». Rejano se plantea un compromiso individual que es la afirmación del poeta en cuanto hombre. Pero de ese planteamiento inicial, por su acto de solidaridad, pasa a asumir en sí mismo el destino colectivo. Rejano es un poeta fraternal, un cantor de la fraternidad y de nuevo aparece España como escenario de su aliento colectivo. Rejano es capaz de alcanzar los registros más varios y extraordinarios, desde el tema amoroso hasta el de la nostalgia de España del exiliado o el de la solidaridad entre todos sus hermanos españoles. Es decir, va de lo más íntimo a lo más colectivo:

Ya no quiero
saber que un viento negro escindió nuestra sangre.
Todos somos tus hijos, todos somos
tus hijos.
¡Buenos días,
matrona!

Y Rejano es consciente de ello. Sabe que su verso comparte el mismo destino de seres semejantes. Y confía, aunque a veces la incertidumbre se apodere de él:

Sobre la tierra muda,
entre aromas y cuerpos ignorados,
voy sembrando, sedienta, mi palabra:
la lluvia, el sol, el aire, mis hermanos,
¿podrán volver en fruto su amargura?,
¿desvanecer la bruma de ese llanto?

(5) Manuel Mantero: *La poesía del «yo» al «nosotros»*. Guadarrama. Madrid, 1971.

El mismo nos lo dice: siembra su palabra que no es otra cosa que su tierra, su aire, sus semejantes.

Rejano se inserta en el centro mismo del cosmos y su voz surge honda y desgarrada, espontánea y esperanzada, siempre como un torrente de solidaridad, de compromiso que hermana a las gentes en su verso. Y en el libro *El río y la paloma* el poeta vuelve, quizá con sus más tiernos versos, a los motivos del Genil. Su *Carta a la madre muerta*, su *Buenos días*, el poema dedicado a su hermana Aurora... es una vuelta a su ser primero. Y aquí el «yo» del poeta es más cierto, está presente con más intensidad y, al mismo tiempo, se hace más patente su destino colectivo:

Paz, reclaman las madres. Paz, exigen
las madres.
Son millones
de voluntades puras, son hogueras
de amor, entre sus voces
palpita un niño, huye la muerte,
corre
un temblor de esperanza como el cielo
en las tardes de estío.

Y este sentido colectivo de la poesía de Juan Rejano se vuelve de hondos matices cuando recuerda a sus compañeros de generación. Al principio de estas líneas indiqué algo a este respecto. Efectivamente, Juan Rejano, como pocos, sintió esa conciencia de grupo, ese reconocimiento para con sus compañeros de generación, de amistad, de vida. El *Libro de los homenajes* es sumamente significativo en este sentido. En él nos dice Juan Rejano:

> Este libro —su título lo expresa— es un libro de homenaje. De homenajes. De sus páginas se eleva, iluminándolas, la canción de la amistad, de la admiración, de la gratitud. Los poemas que en él se recogen están dedicados y, en muchos casos, fundados en la personalidad de algunos amigos del autor, a quienes el autor no tuvo otra manera de pagar las muchas pruebas de emoción y de afecto que de ellos recibió.

Tras estas palabras del poeta, ¿qué decir de esos irrepetibles versos dedicados a Miguel Hernández, a Lorca, a Alfonso Reyes, a Narciso Bassols, a Fernando y Susana Gamboa, a Pedro Garfias, a Picasso, a Emilio Prados, a Neruda, a Nicolás Guillén, a Altolaguirre, a Machado..., a tantos otros? Sí, son poemas irrepetibles de los que mana una gratitud, un afecto generoso e ilimitado. Entre el marasmo y la

desolación del exilio, Rejano tenía fe en el mañana y, pese a todo, era generoso para con sus compañeros, para con su misma tierra y la que le acogió para con su pueblo.

LA FE EN EL MAÑANA

Ya hemos dicho que Rejano conservaba su fe en el mañana frente a los crueles embates a que se vio sometido. En definitiva, no es más que la asunción de esa fraternidad, de su solidaridad, de su ser popular. De ello nos habla en *La respuesta. En recuerdo a A. Machado:*

quiero
... ...
responder a tu augurio y a tu amor
a los hombres
con el acto tranquilo de mi fe
en el mañana.

Y por encima del dolor esa esperanza se hace verso incontenible:

Ellos no saben,
ellos, agusanados, no saben que llevamos
un planeta de amor sobre los hombros,
que somos hojas del amor, que somos
el viento del amor en cada orilla.
Pero lo sabe ya la gente joven,
las ciudades escritas en futuro,
los héroes de la tierra y de las máquinas.

Precisamente por esa fe, por esa esperanza que lo mantiene, la poesía de Juan Rejano no es trágica. Es una poesía angustiada, en lucha con la realidad cruel la mayoría de las veces. Alberto Dallal y Aurora de Albornoz en alguna ocasión han mantenido que la obra de Rejano es una síntesis de contrarios en continuo enfrentamiento. Es cierto. El desaliento vivencial, el dolor, el pesimismo ante la realidad objetiva de España... están presentes en su obra. Pero a su lado, de forma paralela, hay una esperanza fuerte, un compromiso para con sus semejantes en los que Rejano cree, confía. Junto a los momentos desoladores, su firme creencia en el hombre se potencia.

GRATITUD PARA MEXICO

Ya habíamos indicado que Juan Rejano fue poeta generoso y agradecido. Su *Libro de homenajes* es muestra de esa gratitud sincera. Pero hay más: México, Hispanoamérica. Como para tantos otros, las tierras hispanoamericanas abrieron ampliamente sus brazos para aquellos vencidos, para aquellos hombres derrotados en sus sueños y en sus ilusiones. México, entre otras, fue tierra de promisión. Creo que es innecesario repetir ahora la lista de todos esos hombres que salieron un día aciago de España y que pudieron sobrevivir, que pudieron hacer su obra, en la otra orilla del Atlántico. Juan Rejano fue consciente de ello:

Si escribo gratitud, si escribo amor,
sólo ofrezco unos signos. Signos. Nada.

Puedo escribir también pan, libertad,
y acaso se me quiebren las palabras.

Yo escribo en mis adentros hombre y pueblo,
y algún sentido tiene ya fábula.

Lo más profundo siempre está en el hombre:
México, Cárdenas.

Pero al margen de la gratitud humana hay otro aspecto que concierne al contacto de Juan Rejano con la cultura hispanoamericana. El largo diálogo con culturas de países de la América Hispana enriqueció ostensiblemente la obra de nuestros exiliados. Y en Juan Rejano encontramos también una superposición de sustratos culturales. Y vuelvo a citar el lúcido prólogo de Miguel A. Toledano y Esteban Díaz:

> Este fenómeno es digno de considerar en escritores como Alberti, Cernuda, y el mismo Rejano, ya que ese sustrato cultural va a producir calidades y matices de sorprendente atractivo lírico en sus producciones poéticas. Como un rito mágico, Rejano logra conjugar elementos nuevos, sensaciones de luz y color, de movimiento y sensualidad, todo, mediante un proceso que fusionará al poeta con el entorno cultural centroamericano.

Es cierto que esta superposición de planos culturales no abunda. Sin embargo, cuando la encontramos es hermosa y parece como si nos halláramos frente a un ritual indígena:

Danzan
el maíz y la caña.

Suenan
guitarras lejanas.

Danzan
el mango y la guanábana.

Puntean
antiguas arpas.

Danzan
los ojos de la mulata

y sus caderas
de miel y palma.

En *Córdoba del trópico* esa presencia de elementos de lenguaje, de ritos, de situaciones propias de la cultura de Centroamérica es más concreta. Y también, según señaló Alberti (6) para con el libro de Rejano *El oscuro límite*, podríamos hablar de una extraña sensación surrealista en *Córdoba del trópico:*

Duerme el patio
en el sillón luminoso
de la tarde.

Entre las blancas columnas
anda perdido el silencio.

Jazmines,
jazmines locos
trepan por los corredores.

Canta un zenzontle.
Yo siento
la nostalgia
de mi infancia
soñando lejanas tardes
tropicales.

Por otra parte, quisiéramos aventurar, con Miguel A. Toledano y Esteban Díaz, que lo que hizo Juan Rejano al reflejar en sus versos ritos, danzas, elementos indígenas, no es otra cosa que lo que hace el folklore andaluz al impregnar las esencias de la raza en enigmáti-

(6) Rafael Alberti: *Prosas encontradas (1924-1942).* Editorial Ayuso. Madrid, 1970.

cas musicalidades. Juan Rejano fue agradecido para con la tierra que le acogió y que le posibilitó llevar a cabo una de las obras más singulares de la poesía española.

También nosotros debemos estar agradecidos a ese país que editó la obra creativa de Juan Rejano (7). Al mismo tiempo —y ello justificaría estas líneas— debemos realizar la tarea de rescatar la voz, el verso, de Juan Rejano. Y devolverlo a su pueblo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. Madrid-28).*

LA ESTRELLA TONSURADA Y EL TELEVISOR OBJETO DE ARTE

A propósito de una reunión internacional en el «Centro Pompidou», de París

En el Centro Pompidou, de París, acaban de concluir las Jornadas Interdisciplinarias sobre Arte Corporal y Performances, cuya iniciativa y coordinación se deben al Centro de Arte y Comunicación, de Buenos Aires, que dirige Jorge Glusberg. En las Jornadas han participado Juan Acha, investigador de la Universidad Autónoma de México; Gregory Battcok, profesor de la Universidad de New York; René Berger, director del Museo Cantonal de Bellas Artes de Lausana, Suiza; Florent Bex, director del International Cultureel Centrum de Amberes, Bélgica; Germano Celant, teórico y crítico italiano; Alejandro Cirici Pellicer, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; Gillo Dorfles, catedrático de las Universidades de Bologna y Milán; Otto Hahn, crítico francés a cargo de la Sección de Arte de *L'Express;* Abraham Moles, profesor de las Universidades de París y de Strasbourg; Francesc Vicens, director del Museo Joan Miró, de Barcelona; Bruno Zevi, profesor de la Universidad de Roma;

---

(7) Nota bibliográfica de Juan Rejano: Obras poéticas: *Fidelidad del sueño.* Edit. Diálogos, 1943; *El fusil y los olivos.* Edit. Litoral, 1944; *Víspera heroica.* Gráfica Panamericana, 1947; *El oscuro límite.* Edit. Cuadernos Americanos, 1948; *Noche adentro.* Compañía Editora y Librera ARS, S. A., 1949; *Oda Española.* Edit. Nuestro Tiempo, 1949; *Constelación Menor.* Edit. La Espiga y el Laurel, 1950; *Poemas de la nueva Polonia.* Adaptaciones poéticas, 1953; *Canciones de la Paz.* Edit. España y la Paz, 1955; *La Respuesta. En recuerdo de A. Machado.* Edición homenaje, 1956; *Poemas de Adam Mickiewicz.* Adaptaciones poéticas, 1957; *El río y la paloma.* Edit. Ecuador, 1960; *Libro de los homenajes.* Edit. de la UNAM, 1961; *Elegía rota para un himno.* Edit. Finisterre, 1966; *El jazmín y la llama.* Edit. Finisterre, 1966.—Obras en prosa: *El Modernismo* (ensayo publicado en España antes del exilio). *El poeta y su pueblo. Homenaje a F. García Lorca,* 1944; *La esfinge mestiza.* Edit. Leyenda, 1945; *Antonio Rodríguez Luna, monografía.* Edit. UNAM, 1971.

los artistas José Roberto Aguilar y Alegre Sarfaty Crzywacz, de Brasil; Gina Pane, Hervé Fischer, Fred Forest y Jochen Gerz, de Francia; Valie Export y Richard Kriesche, de Austria; los italianos Giuseppe Chiari, Mario Merz y Pier Paolo Calzolari; Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Les Levine y Dan Graham, de Estados Unidos; Bruce McLean y Michael Druks, de Inglaterra; Katsuhiro Yamaguchi, de Japón; Antonio Muntadas, de España, y Lea Lublin, Leopoldo Maler y Marta Minujin, de Argentina.

La reunión ha tenido como principal atractivo el de ofrecer unas ideas nuevas sobre arte. Recordemos que Marcel Duchamp, al transponer las fronteras que separaban al arte de la respetabilidad burguesa, dio el primer paso de una serie de fenómenos en los cuales la creación artística se ha planteado como un fenómeno que va buscando no exclusivamente la novedad y el impacto sobre la opinión pública, sino algo más profundo: la congruencia de un tiempo históricamente acelerado y tecnológicamente sobrecargado con unas formas de expresión artística que ya no tienen que ser necesariamente el cuadro, la escultura, el grabado y el tapiz.

En la década de los años sesenta, las ambientaciones, los *happenings* y las *performances*, llevaron al arte corporal, cuyo primer experimentador fue Bruce Nauman, que consiguió en 1965 una sección especial dedicada al *body art* (arte de cuerpo o arte corporal) en la Exposición Documental de Kassel, y prácticamente al final de la década esta nueva modalidad de expresión artística estaba ya totalmente aceptada, al mismo tiempo que surgían nuevas formas, resultado de la utilización estética de los medios técnicos que el hombre crea como prolongación de sus manualidades, tales como la fotografía, el cine, la televisión y el *video-casette*, elementos técnicos de los que surgen gran número de formas de expresión artística. Más allá del teatro y el baile, el artista corporal usa su propio organismo como medio expresivo, que a menudo prescinde de símbolos o alusiones, y sale a buscar el gesto puro que pueda producir un significado pleno.

Por ejemplo, el alemán Jochen Gerz se abre a las posibilidades de una imagen infinita, sentándose sobre un televisor en el que a su vez, mediante un circuito, se proyecta su propia imagen sentado ante el televisor, reiterándose mediante repetidores esta cadencia de imágenes y constituyendo así un intento de producir una serie infinita de insistencias sobre el mismo sistema de datos. El argentino Leopoldo Maler incorpora una mesa de disección en la que remeda un cadáver cuya cabeza es un televisor en el que está representado el propio rostro del artista. Cuando el espectador se sienta a con-

templar la obra es el rostro del espectador el que aparece en el televisor como fúnebre tripulante de la camilla. Las experiencias son innumerables. El norteamericano Dan Graham establece un recorrido por el que se desplazan el artista y un colaborador fotografiándose mutuamente, estableciéndose una especie de diálogo de la retina fotográfica. Otro experimentador, el norteamericano Les Levine, convierte en obra de arte, o, por lo menos, en obra expresiva, los actos más rutinarios, mediante la integración de un medio técnico. Orlán, de Francia, maneja la imagen humana como si fuera un objeto de consumo. El norteamericano Oppenheim construye un complejo de producción de imágenes a partir de la utilización del circuito cerrado de televisión.

En la inauguración de las Jornadas, el director del Museo Nacional de Arte Moderno, de París, Pontus Hulten, introdujo, bajo el título «El gesto iconoclasta de Marcel Duchamp», el siguiente texto:

> «El tonsurarse de una estrella tomó, medio siglo más tarde, un valor ejemplar para toda una generación que hace del cuerpo mismo el instrumento de la expresión plástica. El cuerpo, su cuerpo, no es más que un objeto *travesti* o desnudo. A menudo maltratado, brutalizado, expuesto, a veces acariciado, igual que la hoja de papel o el lienzo. Pero es el lugar de una fascinación narcisista, y el soporte que la capta —película fotográfica, pantalla de monitor video— está amplificado hasta el infinito, haciendo vacilar nuestra percepción. Este proceso podría ser inconsecuente, fútil, irrisorio por su llamado a lo irracional, por esta puesta en juego del sentido sin apelar a las recetas experimentadas de la práctica teatral.»

La reunión de París plantea a todo el que sigue de una manera consciente el desarrollo del arte contemporáneo el hecho indiscutible de que las experiencias plásticas, las formas de expresión artística, mediante la utilización de materiales nuevos e incluso de auxilios tecnológicos, son el arte de nuestro tiempo; y el recrearse todavía en un impresionismo tardío, en una figuración obsoleta o en un fauvismo trasnochado, son fórmulas que pertenecen al pasado y cuyas posibilidades y ayudas al ser humano en una época tan conflictiva como la nuestra son cada vez menores. Cada arte tiene una época. El siglo XIX y el principio de esta centuria, al mismo tiempo que han visto surgir una serie de experiencias nuevas, han prorrogado ilimitadamente la vigencia de fórmulas ya dirimidas. Nuestra época requiere un arte congruente con el hombre que se ha vuelto contertulio de los grandes espacios y explorador de ilimitadas posibilidades técnicas.—*R. CH.*

Sección bibliográfica

NEBRIJA Y RICO FRENTE A LOS «BARBAROS»

Si puede hablarse en el presente de una crítica humanista en España, no cabe duda de que Francisco Rico es uno de sus valedores más preclaros. A través de su obra, modelo de consistencia científica, viene manteniendo el profesor Rico un celo constante por la lengua latina como vehículo de cultura y por la latinidad como ámbito característico de la civilización europea y de la cultura española, en particular. Estos dos parámetros informan, en efecto, casi toda su bibliografía, ya prolija, y en la que destacan trabajos tan fundamentales como el estudio sobre las letras latinas en León durante los siglos XII y XIII (1969), su monografía sobre el motivo del «pequeño mundo del hombre» (1971), su estudio de Alfonso X (1972) y la empresa loable de trasladar a Petrarca al castellano (1978). Como en las páginas preliminares anuncia, su propósito se centra ahora en abordar la cuestión del Renacimiento en España, y este último libro del que damos noticia (1) puede tomarse como un avance general de ese proyecto en lo que a sus presupuestos y conclusiones se refiere, o bien como uno de sus capítulos si sólo tenemos en cuenta el objeto del mismo: la actitud renacentista de Nebrija frente a los gramáticos medievales.

A la vista del período que se estudia —el Renacimiento y sus inmediatos precedentes—, estamos sin duda ante un campo abonado para que la tesis latinista, de la que el profesor Rico es defensor, se explaye y muestre con abundancia informativa y documental. Digo esto porque los presupuestos de la crítica están siempre en función de la formación y actitud mentales de quien la ejerce, y no es extraño por ello que tales condicionamientos influyan de modo determinista a la hora de definir el universo de una entidad cultural. No se olvide que el asunto ha engendrado un sinnúmero de polémicas, bien cuando

(1) Francisco Rico: *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo.* Salamanca, Universidad, 1978, 133 pp.

se trató de los principios de un grupo genérico literario —la lírica, la épica castellana—, bien de una obra —*Libro de Buen Amor*—, bien incluso de un conjunto nacional —España—, como la densa y rica confrontación de Castro y Albornoz, por encima de sus debilidades, demuestra. En un país de encrucijada como España, creemos que las diversas tesis en orden a verificar lo que decimos no pueden muchas veces contraponerse, sin riesgo de dogmatismo, y están en su derecho los críticos de arrimar el ascua a su sardina, pero sin desmerecer ni negar lo que en muchas ocasiones se nos antoja complementario.

Pues bien, Antonio de Nebrija, su acendrada defensa del latín clásico, en la doble perspectiva de la filología renacentista (metodológica e históricamente) y su carácter fundamental en la historia del humanismo español, es el objeto de este ensayo de F. Rico, donde de modo abierto se toma partido a favor del humanista andaluz en su pugna con los gramaticastros medievales que, prescindiendo de la dimensión histórica, dieron rienda libre a su raciocinio para lucubrar sobre el lenguaje *in abstracto*. En esto Nebrija fue el eslabón primero de la serie que, a nivel europeo, abriera Lorenzo Valla en Italia. Para éste, el conocimiento del latín y de sus referencias escritas en la antigüedad era la llave que abría la puerta del saber y de toda actividad científica. Fundamentaba Valla su propósito en un saneamiento de la lengua latina para sobre la base de esto «hacer de la *eloquentia* (gramática, retórica, filología) [el] núcleo de toda la cultura» (p. 24). Cuando Nebrija emprende la tarea de introducir en España estas ideas —el humanismo a la postre—, los universitarios españoles se educan en los antiguos manuales de los gramáticos bárbaros (Donato, Prisciano, Blois, Sanzio y otros), y Nebrija ha de empezar por sentar las bases de la renovación, escribiendo incluso un manual —*Introductiones latinae*—, que sustituyera el oficial de Alejandro y que alcanzó rápida resonancia entre los alumnos. Nebrija se manifiesta fiel a las pautas de Valla: está en contra de una gramática de orden exclusivamente teórico, carente de fundamentación histórica en «los autores más doctos en uso y autoridad» (p. 44), y cree en la misión trascendente de la filología respecto del saber; un saber que «por no poseer debidamente el latín ha degradado la filosofía, la medicina, el derecho, la teología...» (p. 49). La asimilación de las nuevas ideas es rápida. Y si al principio algunos gramáticos (Gutiérrez de Cerezo, Sisón, Pentarco) nadarán a dos aguas, y otros (Matoses) sean claramente contrarios, otros más bien reticentes (L. M. Sículo), el adoctrinamiento cala en seguida, sobre todo en el ánimo de los jóvenes, a los que Nebrija se dirige especial-

mente. F. Torner, Juan de Brocar, Escobar y el propio Vives (páginas 121 y ss.) adoptan, difunden y defienden al maestro en las polémicas surgidas con éxito tal que, según se deduce del estudio de Rico, apenas concluido el primer tercio de siglo la batalla del *grammaticus* humanista está ganada, y ello a pesar de que años después el Brocense, en el respeto a Nebrija, optará por una consideración teórica de la lingüística, estableciendo, en palabras del autor, una póstuma «quinta columna» de los «bárbaros» en Salamanca (p. 133).

La perspectiva que Nebrija y los humanistas abren es de admirable amplitud, y la filología no conocerá hasta el siglo XX un momento de tanto esplendor, puesto que se incardina en el programa ideológico del humanismo. De Erasmo, por ejemplo, lector joven y entusias de Valla (p. 77), que mantiene ante el problema una actitud paralela a la del desarrollo de su pensamiento: la asunción de los presupuestos gramaticales renovados irá acompañada de la ruptura con la escolástica y el despertar de su espiritualidad. De este modo la «idea del progreso» (empleo éste y otros anacronismos a sabiendas y por comodidad expositiva) confiere una común perspectiva a los varios caminos de la intelectualidad, y en esa confluencia llegarán a encontrarse filólogos y pensadores, humanistas al cabo, como Erasmo y Lutero, el cual dedica alguna atención al problema de los bárbaros gramáticos.

El movimiento innovador, que en el libro de F. Rico —y no es éste uno de sus méritos menores— se nos presenta en sus raíces filológicas *sensu stricto*, alcanza, pues, a todas las esferas de la vida; la literatura también. Llegado un momento de cierta madurez expositiva, la efectividad ideológica puede obtenerse por medios artísticos o lúdicos. Así, por ejemplo, para un ensañado modernista, los gramáticos bárbaros son «montones, caprasque magras, simiotta, schirattos, "maimonesque gatos, babonis et mamotrettos» *(apud,* p. 94). y F. Rabelais llevará a su *Gargantúa* la nueva atmósfera espiritual y la polémica gramatical. Este proceso de estilización, cuya base —no lo olvidemos— es un hecho real, pues que así complace más a la estética de signo erasmiano, supone un evidente enriquecimiento y, singularmente, se me asemeja al que durante el siglo XVI experimentará la literatura española de resabios erasmistas. Por poner un solo ejemplo: el «anticlericalismo» de Erasmo («monachatus non est pietas») tendrá su cauce grave en las obras de orden doctrinal, y su estilización como *topos* literarios (pero siempre con bases reales) en diálogos, misceláneas, piezas teatrales y novela picaresca, e incluso cabría añadir un tercer cauce, de tipo popular, representado por la literatura folklórica y oral.

Distinta cosa es que toda lingüística especulativa o general sea rechazable sin más. A la vista de los resultados obtenidos en nuestro siglo, parece injusto descargar en el mismo saco las realizaciones de los bárbaros gramáticos de los siglos oscuros junto a Chomsky y sus secuaces. La gramática generativa se habrá manifestado, ciertamente, ineficaz en sus aplicaciones a la literatura (un distinguido generativista español, V. Sánchez de Zavala, así me lo reconocía), pero de ahí a negar su validez científica media trecho bastante, y por eso la extrapolación que hace Rico, con ser de interés, pues estimula a estas reflexiones, resulta un tanto excesiva. A lo menos para el caso del lingüista norteamericano, cuyo horizonte intelectual ha demostrado en repetidas ocasiones estar muy por encima de los árboles transformatorios de su invención. En resumen: ni Nebrija, ni Chomsky ni, por supuesto, Rico nos parecen acreedores a los denuestos que desde otra atalaya, pero no sin a veces sobrada razón, lanzara Nietzsche a los filólogos, quién sabe si no pensando en los bárbaros.—*JAVIER HUERTA CALVO (Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad Complutense. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

«PABLO NERUDA. NATURALEZA, HISTORIA Y POETICA», DE EDUARDO CAMACHO GUIZADO

El profesor e investigador colombiano Eduardo Camacho aparece ligado a la Universidad y a la cultura españolas desde la obtención de su grado de doctor en Filosofía y Letras (Filología Románica) en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Dámaso Alonso. Dicha tesis, ampliada, se convierte en el libro *La elegía funeral en la poesía española* (Biblioteca Románica Hispánica Gredos, Madrid, 1969), recorrido histórico a través de toda la historia literaria española, desde la rica presencia en la literatura medieval hasta los poetas rigurosamente contemporáneos, ya que en el último capítulo se ocupa de «las generaciones de posguerra», con análisis de elegías de Leopoldo Panero, Gabriel Celaya, Angela Figuera, Gloria Fuertes, Angel Crespo, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Angel Valente, entre otros muchos nombres dentro del amplio apartado titulado «Algunos caracteres de la elegía de tendencia realista». Con sus cuatrocientas páginas, su gran acopio de materiales y un equi-

librio ejemplar entre el rigor erudito y la sensibilidad crítica, *La elegía funeral en la poesía española* es un trabajo admirable e indispensable para cualquier estudioso, estudiante o interesado sobre el tema.

Desde su iniciación, la labor investigadora y crítica de Eduardo Camacho se había ocupado también de temas, autores, panoramas y épocas de la literatura hispanoamericana y, específicamente, colombiana, con títulos como *Estudios sobre literatura colombiana. Siglos XVI y XVII* y *La poesía de José Asunción Silva,* publicados ambos en Bogotá, en 1965 y 1968, respectivamente. De reciente aparición son *Ensayos sobre literatura* (Bogotá, 1978) y este *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética* (*), motivador de estas líneas. Por la trascendencia de la obra nerudiana, que va mucho más allá de los límites americanos e indohispánicos, un estudio que la abarque por completo, que la recorra diacrónicamente y vaya haciendo calas sincrónicas de todas sus etapas, de todos sus componentes, ofrece ya previamente un interés considerable. También porque un trabajo aunador y ordenador de este tipo asimila, y entrega en sus principales aportaciones y conclusiones, toda la bibliografía importante, no siempre de fácil acceso. En este caso, las obras fundamentales sobre Pablo Neruda están publicadas, casi totalmente y como es lógico, en América: Chile, especialmente, Argentina, México, Estados Unidos..., sin que falte alguna aportación española y aparecida en España (como el prólogo de Luis Rosales al volumen *Pablo Neruda: Poesía,* publicado en 1974). Es al final de *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética* donde Eduardo Camacho incluye su «Bibliografía selecta», integrada por «Obras de Pablo Neruda» y «Algunas obras fundamentales sobre Pablo Neruda», en donde figuran, entre otros, los estudios de Amado Alonso *(Poesía y estilo de Pablo Neruda),* Emir Rodríguez Monegal *(El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda),* Raúl Silva Castro *(Pablo Neruda),* Mario Benedetti *(Vallejo y Neruda: dos modos de influir),* Saúl Jurkiévich *(Fundadores de la nueva poesía latinoamericana),* el ya citado trabajo de Rosales, y *Neruda (1904-1936),* de Jaime Concha, destacado especialista nerudiano, autor de otros ensayos sobre su obra, que recoge también Camacho; como lo hace, igualmente, con varias obras colectivas, empezando por el *Homenaje a Pablo Neruda de los poetas españoles,* publicado en Madrid en 1935, el año que cierra *Residencia en la tierra II* (1931-1935), y abre la *Tercera residencia* (1935-1945).

Añadiré para terminar este breve preámbulo que el gran interés de este nuevo libro sobre Neruda no reside sólo —aunque es una

(*) Colección «Clásicos y Modernos», núm. 4, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978.

parte muy estimable de su valor— en lo que se acaba de exponer, sino también —y aquí reside su más alto valor— por sus nuevas aportaciones y conclusiones sobre el inmenso universo nerudiano. Partiendo de la más sólida crítica anterior, Eduardo Camacho ha avanzado en el conocimiento y profundización de una de las poesías más decisiva e influyente de este siglo. Y *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética* no es un libro resumidor y recopilador de la investigación existente, que acepta y asume el estar de acuerdo, en muchas ocasiones, pero que rectifica, matiza y enriquece en muchas otras. Es, en conclusión, una nueva lectura de Neruda.

Como ya anuncia su «Introducción», hay en este libro una «constante recurrencia a los textos del poeta, con una frecuencia que pudiera parecer excesiva. «No sólo no es excesiva, sino que la estimo oportunísima, y uno de los mayores aciertos y atractivos del trabajo; porque en cada momento Camacho está contrastando poesía y crítica; está ofreciendo, junto con su análisis, el texto analizado, que invita al lector a comprobar el acierto de sus afirmaciones, de sus conclusiones, pero también a no aceptarlas, a obtener las suyas propias. Además, ese «lector medio, por ejemplo el universitario no especialista», a quien va dirigido en buena parte este libro, encuentra una amplia y coherente antología de una obra tan abundante y variada, que tal vez conoce superficial y parcialmente (pensemos, por ejemplo, en la popularidad, siempre relativa, de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada;* la limitación de muchos lectores a este libro, como la de otros a *Canto general* o a *Residencia en la tierra,* etc.). En la ya citada «Introducción», Eduardo Camacho plantea las líneas maestras de la creación nerudiana y de su propio trabajo; aborda en su conjunto esa «obra vastísima, variadísima, cambiante» y la presenta, inicialmente, dividida en dos grandes bloques: «la obra inicial, de juventud, de creación intuitiva, más bien subjetiva, a tono con la estética posmodernista, vanguardista y que abarca desde *Crepusculario* (1923) hasta *Residencia en la tierra* (1925-1935), y la obra racionalizada, sistemática, con pretensiones objetivas, que abarca desde el *Canto general* (1950) hasta sus últimos libros, publicados en 1974, póstumamente». Pero, esta división general, establecida por el propio poeta, casi un lugar común para todos, necesita de otra más matizada, también reconocida por la crítica, que se compone de cinco grandes ciclos: «Protohistoria, etapa juvenil (1919-1926)», «El ciclo o etapa residenciaria (1925-1936)», «El ciclo o etapa general o de conciencia e intención política y social (1937-1973)», «El ciclo elemental (1952-1961)» y «El ciclo autobiográfico (1958-1973)», a los que añade Camacho en su estudio los ocho libros aparecidos entre no-

viembre de 1973 y julio de 1974, muerto ya el poeta. A estos cinco ciclos corresponden las cinco primeras partes (páginas 13 a 278) de *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética,* tituladas, respectivamente, «La obra juvenil», «El ciclo residenciario», «El "Canto general"», «La conquista elemental» y «Desde Isla Negra»: cada una de ellas es presentada de forma sintética en dicha «Introducción», y así el lector tiene, aunque breve, una visión de conjunto, una panorámica general de la obra total, antes de entrar en el detenido y detallado estudio de cada uno de esos ciclos o etapas, descompuestos, a su vez, en todos sus integrantes, analizados libro por libro. También se advierte previamente que «no se trata de divisiones estrictas o rígidas, sino más bien de tonos vitales y poéticos dominantes que no establecen una cronología inmodificable»: los estudios particulares que siguen irán mostrando las conexiones y derivaciones por encima del tipo, la enorme prolongación de alguno de esos ciclos, como el tercero, que aunque centrado y presidido por el *Canto general,* abarca hasta las trágicas vísperas de la muerte del poeta y el derrumbe sangriento de la democracia en Chile (*Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena,* 1973). O esa presencia siempre viva, aunque a veces aterrada, del poeta amoroso, desde los juveniles *Veinte poemas de amor,* de 1923-1924, hasta los *Cien sonetos de amor* (1959), en plena madurez, incluido en el último ciclo, el «autobiográfico», desde Isla Negra, pasando por *Los versos del capitán* (1962), *Las uvas y el viento* (1954), dos libros pertenecientes al ciclo tercero: aunque sólo en cierto modo el segundo, *Las uvas y el viento,* en cambio, es un exaltado testimonio de poesía política y militante, de canto al socialismo, en plena «guerra fría» y exiliado el poeta; pero también en este libro se encuentra lo personal, lo biográfico, y toda su segunda parte es amorosa, dedicada a Matilde Urrutia, nuevo y último amor del poeta, como un anuncio o prólogo del otro —*Veinte poemas...*—, gran libro amoroso y erótico de Neruda, *Los versos del capitán.* La «Introducción» concluye con una afirmación que es una de las claves, tal vez la piedra angular de su investigación, como el mismo título del libro anuncia: «El tema central de la obra nerudiana resulta ser, indudablemente, el enfrentamiento entre *naturaleza* e *historia*» (el subrayado es mío). La primera parte de *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética,* «La obra juvenil», se abre con el análisis de *Crepusculario,* su primer libro, de reminiscencias modernistas («actitud romántica y lenguaje modernista», afirma Camacho) y, al mismo tiempo, con presencia de temas sociales, de lo que después el propio Neruda llamará «impureza». Eduardo Camacho va detectando y analizando todo lo que este libro ini-

cial tiene de anuncio, de apunte o esbozo de temas y actitudes posteriores, y así, en el poema «Barrio sin luz» ve «un anticipo clarísimo de *Residencia en la tierra* desde el punto de vista temático», pero sin que el joven poeta posea todavía el «lenguaje personalísimo y magistralmente adecuado» de su gran poemario de 1925-1935. También del casi inmediato *Veinte poemas de amor...* ve antecedentes en *Crepusculario,* señalándolos como los más acertados de este libro: el «temple juvenil y melancólico de la búsqueda y el desapego amoroso», centrado especialmente en el famoso poema *Farewell,* que es transcrito íntegramente y comentado con minuciosidad, para situarlo finalmente entre una actitud de neta estirpe romántica, en el tema de la rebeldía contra los convencionalismos y lo establecido, y una primera aparición de lo que desembocará, aumentado, en *Residencia en la tierra,* la soledad, la angustia. Pero también *Crepusculario,* con la imagen del sembrador, de la poesía como sembradura, introducción esa correspondencia del hombre con la naturaleza, con la tierra, muy importante en toda su poesía primera, y que de «sentimiento telúrico» llegará a ser más tarde «metafísica», y después «interpretación materialista y poética del mundo».

Con brevedad se presenta, a continuación, *El hondero entusiasta,* libro fracasado, por exceso de elocuencia y énfasis, como el propio Neruda reconoció. Por el contrario, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada,* es objeto del comentario más extenso de esta primera parte del libro. Análisis de varios poemas, terminando con la «canción desesperada», con ese final del ciclo, de un amor que primero fue poeseión y, tras pasar por la ausencia y la melancolía, terminar en «la separación, la soledad y la desesperación», acercándose incluso, iniciando «la angustia de *Residencia en la tierra*».

Termina este primer capítulo con el libro *Tentativa del hombre infinito,* uno de los tres que se sitúan entre *Veinte poemas...* y *Residencia...*, escrito poco después del primero, y, por ello, también aparece el amor, y el amor como salvación al igual que en *Veinte poemas...*, pero la soledad es en uno y otro libro la situación final. Partiendo de los análisis aproximativos, ninguno totalmente satisfactorio, de Saúl Jurkiévich, Rodríguez Monegal, Jaime Concha, se adentra Eduardo Camacho por esta larga tirada de versos, que presenta al principio de su comentario como «probablemente la muestra más "ortodoxa" de la poesía moderna o de la modernidad, como la denomina Hugo Friedrich, en Latinoamérica»: el tema del viaje, o más exactamente, la *tentativa* de un gran viaje, la de partir y buscar, como en *Invitation au voyage,* de Baudelaire; *Le bateau ivre,* de Rimbaud, y *Altazor,* de Huidobro, citados todos por Camacho, para quien la ma-

yor aproximación del texto de Neruda es con el poema de Rimbaud, y añadiendo: «El viaje es en cierto modo la condición para trascender la realidad y llegar a esa sobrerrealidad que buscan los poetas de la modernidad.»

«El ciclo residenciario», segunda parte del libro, es la más extensa y, probablemente, la más importante por la trascendencia, en el conjunto de la obra nerudiana, de ese ciclo, de los tres libros que lo integran, y por la amplitud, profundidad y originalidad de sus análisis. Lo que tiene un mérito mayor, ya que estos poemas han sido estudiados y comentados abundantemente, destacando Camacho las de Amado Alonso, Rodríguez Monegal, Hernán Loyola y, sobre todo, Jaime Concha, «sin lugar a dudas, el crítico que primero formuló una interpretación poético-filosófica fecunda y actual», en su ensayo *Interpretación de «Residencia en la tierra»*, que Camacho considera «imprescindible a todo estudioso de la obra de Neruda». Pero el estudioso colombiano realiza en su libro una nueva lectura, un examen desde un punto de vista diferente al de los otros críticos, de *Residencia...*: «nuestro intento es el de analizar e interpretar la obra desde un punto de vista principalmente social». La soledad, central en este poemario, analizada por todos, es para Camacho «no sólo un conflicto interior, psicológico, sino también objetivo histórico», que reproducida, determinada por la insolidaridad, el individualismo cerrado, «... una situación perfectamente definida: la hostilidad de la sociedad burguesa capitalista contra el arte, contra la poesía, que denunció Marx» (en *Escritos sobre arte*, y especialmente en la tercera parte, «La sociedad capitalista y sus reflejos del arte»). Eduardo Camacho muestra el proceso de *Residencia...*, la búsqueda y hallazgo no sólo de la naturaleza, la materia, «el fundamento», realizado y conseguido con grandes esfuerzos y dolores —que relaciona con experiencias de tipo místico—, sino también y, sobre todo, el hallazgo de la solidaridad, el triunfo sobre la soledad y el individualismo, convirtiendo de esta manera «esa experiencia misticoide... inicialmente en solidaridad moral y luego en actitud político-social». Concluye este capítulo sobre las tres *Residencias* con un estudio de *España en el corazón*, el conjunto de poemas nacidos en plena guerra civil española, incluidos más tarde como parte central de la *Tercera residencia*. Camacho ve en este texto épico la plena recuperación de lo humano y la identificación con una clase: el pueblo, terminando con una enumeración de las características principales que anuncian y preparan la gran obra siguiente: «Racionalismo, épica, actitud política, histórica, integración, positividad, abren las puertas del vasto *Canto general*.»

Y a esta obra, publicada en México en 1950 y en la que Neruda estaba trabajando desde 1940, está dedicado el capítulo tercero del libro, análisis minucioso, completísimo, de este poemario «gigantesco... e indudablemente el más ambicioso, ya que aspira a ser una síntesis poética de la totalidad histórica latinoamericana, una epopeya...». Tras desmenuzar el contenido del *Canto...*, ofrecer numerosos ejemplos y verlo formado por dos grandes territorios temáticos, aunque inseparables y formando una totalidad, la lectura crítica de Eduardo Camacho destaca «la vertiente naturalista» —frente a la «histórica»—, representada en los apartados del *Canto...*; «La lámpara en la tierra», «Canto general de Chile», «El gran océano», y, sobre todo, «Alturas de Macchu Picchu», «donde se integran tal vez más armónicamente que en todo el libro imaginación e historia». Y no se entienda que el crítico rechaza esa dimensión histórica —lo que supondría, por otra parte, rechazar la obra toda—; por el contrario, declara explícitamente que comparte los valores de la emoción solidaria», el «entrañado amor popular», «la exaltación de los oprimidos» y «la búsqueda de su liberación», «la repulsión por los explotadores», pero muestra su legítima y justificada preferencia por ese «aliento telúrico», esa «imaginación en absoluto irrealista, siempre concreta, pero al tiempo misteriosa» del mejor Neruda, del visionario y receptor de las fuerzas naturales, del cantor de la naturaleza elevada a mito. Camacho recoge y valora puntualmente esa síntesis, esa totalidad del *Canto...*, que incorpora armónicamente las exaltadas declaraciones de fe política, la profesión de fe marxista, comunista, con poemas-himnos como *A mi partido,* e implacables diatribas «contra los explotadores, opresores, oligarcas, esbirros del imperialismo...», que culminan en el odiado personaje del presidente González Videla; y al mismo tiempo, y además de todas las partes citadas, terminar el *Canto...* con un recuerdo autobiográfico, el poema *Yo soy,* es decir, «con un tono evidentemente personal, más que general», pero finalmente, como señala también Camacho, realizando «un esfuerzo por sintetizar lo personal y lo general, por hacer del yo un nosotros, un ser colectivo», lo que puede resumirse en estos endecasílabos: «... y fuerza soy de piedra pensativa, / alegría de manos congregadas».

El capítulo cuarto, «La conquista elemental», es el más breve de todos y se ocupa, en primer lugar, de los libros *Las uvas y el viento* y *Los versos del capitán,* a los que me referí anteriormente, y de las *Odas,* poesía épico-lírica, cuyos dos personajes fundamentales son «el yo y el objeto». Eduardo Camacho reivindica el interés de estos tres libros de *Odas,* frente a la poca consideración de la crítica, valora esa misma *elementalidad* de su título, su sencillez, su origina-

lidad, su pretensión de totalidad, como en el *Canto general*, «si bien una totalidad no histórica: más bien una especie de inventario poético de la tierra y el hombre, en la que todo se despliega democráticamente, en la que la cuchara o la flor poseen el mismo rango que la solidaridad, César Vallejo o Leningrado, confirmando su tesis de la preferencia de Neruda por la naturaleza frente al hombre, destaca la gran mayoría de poemas dedicados a la primera y el mucho rencor a los hombres», a sus oficios o a sus sentimientos. Esta nueva lectura reivindicadora de las *Odas* no omite, sin embargo, los defectos y errores del ciclo, que achaca, sobre todo, a su extensión desmedida, a sus reiteraciones de todo tipo y, por tanto, a su falta de rigor selectivo. Sin embargo, la consideración final de Camacho es que «las *Odas elementales* constituyen una de las realizaciones más ambiciosas y logradas de cualquier poesía, sea europea o americana».

La segunda parte de este capítulo cuarto se dedica íntegramente al libro *Estravagario*, publicado en 1958, y que marca otro viaje importante en la obra nerudiana. Con su humor, con sus conexiones con el creacionismo de Vicente Huidobro y la «antipoesía» de Nicanor Parra —también chilenos—, Camacho lo califica de «libro libre» y de «más personal que cualquiera otro de Neruda», por su inspiración en el capricho y la arbitrariedad. Vuelta a lo personal, pero también entre su gracia y su melancolía, al replegarse, encerrarse y reducirse el poeta, la insinuación de «una dignísima decadencia». Pero el poeta tenía aún mucho y valioso que decir y con lo que sorprender. Todo lo que se integra y se realiza en «Desde Isla Negra», capítulo quinto y penúltimo de *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética.* En esta última etapa de la vida y la obra del poeta desembocan temas y actitudes de su poesía anterior: desde el amor, con *Cien sonetos de amor*, hasta la militancia política, en *Canción de gesta*, continuación, en proporción muy considerable, de algunas partes del *Canto general*, aunque los héroes antiimperialistas contados van acercándose progresivamente en el tiempo: Martín Sandino, Fidel Castro y la revolución cubana. Eduardo Camacho no elude su escasa consideración por esta *Canción...*, de la que dice que es «un libro de "circunstancias" (no en el mejor sentido de la expresión)», que añade muy poco, desde el punto de vista poético, a la obra de Neruda. Poesía que obedece a «un deber externo». Sobre el concepto de *deber*, que desde *España en el corazón* —publicado como libro en 1937—, determinará una gran parte de la poesía nerudiana, se extenderá Camacho en la última parte de su libro, «La poética».

El capítulo «Desde Isla Negra» continúa presentando y analizando todos los libros de esa época, entre los que destacan *Memorial de*

Isla Negra, que con sus cinco volúmenes —o cinco apartados de un solo libro— forma otro ciclo unitario, y en donde reaparece el enfrentamiento, la contradicción y la búsqueda de síntesis entre naturalismo y humanismo, entre naturaleza e historia, o más exactamente, entre naturaleza y explotación capitalista. Siguen otros poemarios como *Arte de pájaros, Una casa en la arena, La barcarola* y *Las manos del día;* en el primero destaca el crítico la presencia de «el aire, las alturas, el vuelo», localización simbólica muy frecuente en la poesía de sus últimos años, frente a la subterránea de su juventud. La conclusión de Camacho ilumina con una nueva claridad el proceso evolutivo: «Casi que podría describirse buena parte de la trayectoria poética nerudiana como un salir de la tierra hacia el aire, hacia la altura: de lo profundo a lo alto.»

En la cuarta edición de las *Obras completas,* en tres tomos, publicada en 1973, se incluirían cinco nuevos libros: *Aún, Fin de mundo, La espada encendida, Las piedras del cielo* y *Geografía infructuosa,* en los que Camacho va registrando temas, motivos, actitudes, características o constantes de su autor, pero también —y dentro de su crítica ejemplar, siempre alejada de cualquier prejuicio— las caídas y defectos estéticos, lo fallido de algunos intentos, que señala especialmente en *La espada encendida* y *Las piedras del cielo.* Trae el nuevo viaje a Europa (Francia) y el nuevo regreso, que va a ser definitivo, a Chile, fiel siempre a sus creencias y compromisos, volverá a la más directa poesía política y planfletaria con *Incitación al nixonicidio* y *Alabanza de la revolución chilena,* publicado en 1973, que muestra claramente, afirma Camacho, «el esplendor y la miseria de la poesía panfletaria». El último apartado de este capítulo quinto está dedicado a «los libros póstumos», hasta un total de ocho, y en los que se siguen detectando las líneas maestras, los grandes bloques temáticos de su poesía, como también sus virtudes y sus defectos, o esa mezcla de ambos que constituye «la sobreabundancia, el exceso, la desmesura», sobre los que concluye Camacho con una acertada fórmula resumidora: «El exceso, la desmesura, constituyen "el defecto en la virtud", o tal vez la virtud y el defecto de Neruda.»

El último capítulo, «La poética», del libro de Eduardo Camacho, es una recapitulación de lo que se ha ido desgranando a través de los cinco capítulos anteriores. En sus casi setenta páginas, Eduardo Camacho va tocando, o retocando, los puntos claves de la poética nerudiana, agrupados en catorce apartados, y empezando por las reflexiones del poeta sobre su propio oficio, sobre la poesía, su esencia, función y utilidad. Poesía, poeta, poema, siempre constantes, a través de los años y los libros, en la obra de Neruda. Es lo que llama Cama-

cho «la inevitable poesía». Después se ocupa de «el rigor y lo confuso», el debate entre el mito y la razón, el misterio y la vigilancia, y ese rigor final, esa precisión formal de Neruda, en donde la forma, «tan cuidadosamente elaborada *como desorden,* es precisamente eso, la forma de lo informe, de lo desordenado, de lo confuso». Otro debate planteado en estas páginas de la «Poética» es el de poesía pura —poesía impura, que Camacho estudia a partir de uno de los prólogos—, todo un manifiesto de Neruda en la revista *Caballo verde para la poesía,* que él dirigió en Madrid desde octubre de 1935 hasta enero de 1936: es el titulado *Sobre una poesía sin pureza,* y en él se recoge el afán del poeta por integrar todo lo humano en la poesía, por no excluir nada, ni siquiera lo que se consideraba prosaico. Es el camino por el que Neruda pasará de lo ahistórico a lo histórico, cuya encrucijada capital se encuentra en esa llegada de Neruda a España en 1934, en esos años vitales, intensos, agitados, de la segunda República española; después, la guerra civil, el asesinato de García Lorca, *España en el corazón,* lo que Camacho llama «la sangre por las calles», el comienzo de una poesía épica y narrativa, con «prosaísmos, coloquialismos, diálogo, nombres propios», etc. El antifascismo, la politización, la búsqueda de una lengua popular, que Camacho ve admirablemente lograda en *La tierra se llama Juan,* del *Canto general,* van jalonando este proceso humano y poético. Cambio que se venía anunciando desde antes, pero al que la guerra española y sus consecuencias dieron impulso definitivo. En el apartado «El yo y el nosotros», derivado de lo anterior, se plantea el problema del género, los límites entre la lírica y la épica, lo personal y lo colectivo, el problema ético del poeta, su «deber racional, social e histórico, un deber de conocimiento», y esto lleva a otro punto, la «Autocrítica», constante en Neruda. Extenso y muy significativo es el apartado «La poética elemental», en el que Camacho vuelve, enriqueciéndolo, sobre el ciclo de las *Odas elementales,* centrándose ahora en la presencia en ellas de la autocrítica, de referencias a la poesía —su concepción, creación y función— y al poeta. «Contradicciones y síntesis» y «la poética de lo personal», recogen y desenvuelven igualmente cuestiones fundamentales de la obra nerudiana, planteadas en los análisis particulares de los libros, lo mismo que en los epígrafes finales, «El otoño del poeta» y «Moralismo». El conflicto entre el poeta que quiere ser obrero, pescador, panadero, herrero, en *Canción de gesta,* y, al mismo tiempo, el lúcido reconocimiento de saberse distinto, de no dejar de ser él: poema *Siempre yo.* E igual lucidez al reconocer lo efímero de la poesía comprometida y militante. Eduardo Camacho mima su ejemplar y admirable estudio, destacando la sín-

tesis y convergencia de contradicciones con las que cerró Neruda su poesía, en evolución y cambio constantes a través de los muchos años y muchísimos libros, «y que en sus mismos saltos y contradicciones dejó inscrita su poderosa vitalidad y su genio, raras veces alcanzado por escritor alguno en el ámbito de las letras en lengua castellana.—*EMILIO MIRO. (Av. de Portugal, 131, MADRID-11).*

JOSE LEZAMA LIMA: *Fragmentos a su imán.* Barcelona: Lumen, 1978.

Estos poemas póstumos del poeta cubano, escritos entre 1970 y 1976, se entregan al lector con más facilidad que los anteriores. Su complacencia en llevar el lenguaje hasta los límites de la expresión, aprovechando y experimentando con la multiciplicidad de sus irradiaciones más oblicuas, no ha desaparecido, pero se muestra más vulnerable. En algunos momentos pudiera decirse que Lezama se abre al lector como buscando compartir no sólo un dolor sordo, sino también el júbilo inmenso que logra por medio de la creación poética.

José Agustín Goytisolo prologa con inteligencia y emoción la edición española. Presenta una imagen de «don José» sibarita, «concupiscente de sabores y olores» (p. 17). Cintio Vitier, para la edición cubana, defiende la literatura imaginativa sin fines utilitarios con unas palabras de José Martí:

> Los pueblos que perduran en la historia son los pueblos imaginativos [...]. La imaginación ofrece a la razón, en sus horas de duda, las soluciones que ésta en vano sin su ayuda busca. Es la hembra de la inteligencia, sin cuyo consorcio no hay nada fecundo.
>
> (p. 28)

Otro tópico de obligada atención crítica es el barroquismo, cuya connotación de abuso ornamental el propio poeta rechazó vivamente. Para Goytisolo «en la obra de Lezama no hay abuso, sino uso correcto, no hay complicación, sino complejidad, y nada hay de estrambótico, sino sorpresivo, pero ordenado» (p. 20). Vitier, a su vez, en un brillante ensayo destaca el impulso incorporativo de Lezama, un afán de totalidad que aspira a una síntesis de barroquismo y surrealismo que la ausencia del componente romántico aleja de «híbrido, telúrico y maravilloso barroco americano que él amó y defendió» (páginas 31-32).

En este impulso incorporativo Lezama lleva todos los fragmentos a su imán, todo entra en el «turbión», y todo prolifera en una cons-

tante metamorfosis. Desde lo más sublime hasta lo más cotidiano esconde el cuerpo «en la casa de las imágenes» (p. 143), como el caracol cuando «chupa tierra y suelta hilo» (p. 53). Sin abandonar un sentido surrealista del humor, Lezama es juglar irónico «a lo trascendente», como señala Vitier, y también maestro de farandulescos retablos profanos, como apunta Goytisolo. En un extremo lo encontramos «alegrándolo todo con su sorpresa verde, perico escandaloso que descubre la mañana» (p. 178); y en otro, «donde el delfín brinca y estornuda» (p. 156), en el que llega a un grotesco doliente. La desmesura de estas imágenes contrasta con la serenidad íntima de las figuras femeninas en su vida, para las que tiene afectuosas palabras: su hermana Eloísa, «una sonrisa que no termina» (p. 61); su madre, que «parece que se ha ido, pero entonces vuelve» (p. 60); y la esposa: «cuando se rompe un vaso, es tu risa la que tintinea» (página 180).

En frases breves y poco características, el poeta comparte su angustia vivencial. En «Sorprendido» confiesa: «No puedo. Es así. Y el caballo dobla el naipe./Voy. La toronja escampa, deletreo./¿Qué pregunta cabe? ¿Qué codo se estremezcla?» (p. 57). Luego, en «Retroceder»: «Abrir los ojos es romperse por el centro./Retrocedo hasta donde la piedra se cierra.» Y continúa: «¿Qué podía esperar? ¿Dónde apoyar/siquiera un dedo en el polvo?» (pp. 101-03).

Quizá el más bello aporte del volumen sea «Los fragmentos de la noche», que forma parte de uno más extenso titulado «Doble noche». Es un poema clave que resume su poética: «Cómo aislar los fragmentos de la noche/para apretar algo con las manos.» La noche, nos dice, «todo lo va uniendo, esquinas o fragmentos». Al principio de la composición se queja de la noche: «nos agarra un pie,/nos clava en un árbol,/cuando abrimos los ojos/ya no podemos ver al gato dormido». Por eso, añade, «Yo quería separar mis manos de la noche,/[...] Quería rescatar los fragmentos de la noche/y formaba una sustancia universal,/[...] Era un combate sin término,/entre lo que yo le quería quitar a la noche/y lo que la noche me regalaba» (páginas 106-08).

Los poemas, ordenados cronológicamente, permiten seguir períodos de desaliento. Recupera después un empuje vital que halla expresión en la imagen erótica. Y es que para Lezama la poesía es un acto erótico: el poeta, que puede penetrar y ser penetrado, en un místico ascenso llega al éxtasis creador en el que eternamente se reproduce a sí mismo, aun cuando «La mano no está ya en el otro hombro./Se establece otro puente/que respaldan los cuerpos penetrantes» (p. 129). Es el eterno dialogar, «La universalidad del roce,/

del frotamiento, del coito de la lluvia/y sus menudas preguntas sobre la tierra./¡Qué engendros para una nueva raza!/¡Qué nueva descendencia del hombre y de la piedra!» (p. 135). Aun en el más profundo desaliento de su último ofrecimiento la poesía realiza de nuevo la milagrosa alquimia: «la compañía insuperable,/la conversación en una esquina de Alejandría». Pero es un milagro creado a voluntad y plena conciencia: «Vi lo que no vi,/pero ¿el ojo?/Precisó» (p. 117). Confía en que el vacío necesario «lo podemos hacer con nuestra uña» y que en él «se puede esconder un canguro/sin perder su saltante júbilo» (páginas 181-83). Por una vía dolorosa asciende al júbilo casi místico de la creación poética, «el cuerpo subiendo hasta perderse,/comido por las nubes como pájaro» (p. 143). Y cierra su obra en esa confianza en la resurrección por medio de la poesía: «Me duermo, en el *tokonoma*/evaporo el otro que sigue caminando». Este volumen sería suficiente para asegurarle a José Lezama Lima un lugar entre los escogidos.—*DOLORES M. KOCH (Herber H. Lehman College, CUNY. 1 Hudson Harbor 16M. Edgewater, N. J. 07020).*

«PROYECTO PRELIMINAR PARA UNA ARQUEOLOGIA DE CAMPO», DE CESAR A. MOLINA

Las escasas reseñas críticas que el último poemario de César Antonio Molina (La Coruña, 1952), *Proyecto preliminar para una arqueología de campo* (1) ha merecido hasta el momento podrían condenar al olvido —una vez más, como sucede siempre que en nuestro país publica un no consagrado oficial —uno de los libros de poesía más original, evocador y valioso, literalmente hablando, aparecido en los últimos años en nuestro panorama editorial. Valgan estas notas apretadas y subjetivas a modo de «justicia» para con una lectura que resulta altamente estimulante y enriquecedora.

Las citas que abren el volumen y el propio título nos dan las pautas iniciales de la poética del autor. El arqueólogo Schliemann, el poeta gallego Manoel Antonio, Alvarez Ortega (anotemos en éste la carga *sainjohpersiana* de sus últimas producciones) y Seferis, son puntos de referencia de una concepción del poeta como «saqueador»

---

(1) Ambito Literario, Barcelona, 1978. Es su segundo libro. El primero apareció en La Coruña, Gráficas Argrove, 1974, con el título de *Epica, cuaderno de poesía, incompleta*. Son de lamentar las erratas y fallos tipográficos de «Proyecto..., por lo que sería deseable una segunda edición que los subsanase.

de la realidad, como creador pasional de un mundo poético inventado en la lucha descarnada por recuperarlo, por salvar los restos de un orbe que ha situado y percibido desde el principio como existente en otra edad y muerto ahora. Consecuentemente, la poesía será para C. A. Molina una *arqueología:* rapiña y despojo de lo que ya fue y que en el presente es sólo estímulo del recuerdo. Contra lo que podría pensarse, y en ello radica su novedad, esta empresa no se configura como arqueología minuciosa, llorosa y anclada en el pasado, sino como un rastreo furioso, doliente, soñador e infiel hasta la traición a esos retazos por recomponer, cuya magia seductora reside en su poder de proyección al presente e incluso —aun siendo un contrasentido «arqueológico»— al futuro. La cita de Durrel que encabeza la cuarta parte del libro («Si Baird jamás encontró el templo cuando recorría la zona del laberinto es porque el templo no estaba allí. Yo lo construí», 55) confirma esta tentativa. La dialéctica pasado-presente (futuro) se refleja escrituralmente en la mezcla continua del mundo históricamente antiguo (el grecolatino preferentemente) con la civilización contemporánea, igualados ambos en su calidad de «fines» de una era: suelen irrumpir violentamente en el contexto poemático de lo pasado sintagmas referidos a conquistas técnicas (p. ej., ese «bajo el concoy perdido de una estación», 20 de *Il vechio Castello di Rapallo).*

Todo ello confluye en la poesía entendida —y vivida— como *épica* (recordemos que su primer libro lleva por título *Epica),* más y antes que como lírica en sentido tradicional. Poesía histórica, pues («... y al poeta sólo le es válido recordar el sentimiento anónimo que / otros artistas tallaron en madera», 36), en la que el yo poético queda diluido en la tarea de creación y exaltación de mitos casi indescifrables a partir de esa realidad enmarcada espacio-temporalmente. Epica una vez más apasionada, transcrita no para dar testimonio distanciado de lo que se escapa y no vuelve, sino desde un yo para el cual escribir no sirve de bálsamo purificador; muy al contrario, es una autoimplicación que conlleva al rompimiento interno, la inquietud permanente, como se nos dice en los versos finales de *Epica:* «Soy un hombre, / un hombre / herido, la cura está en todos los lugares, / ... y, sin embargo, mi cura es la herida»). Dicho intento de poesía épica engloba las resonancias virgilianas en el texto y, sobre todo, otorga funcionalidad estructural a los tres fragmentos de guiones cinematográficos —¿de *Vaghe Stelle dell'Orsa,* de Visconti?— que preceden a cada una de las tres primeras partes del volumen: poesía como drama, como escenificación, como fijación y captura de imágenes irrepetibles. Por ello el ámbito de cada poema parece dibujado a modo de *travellings*

veloces. Y a semejanza de un guión, que es sólo el esqueleto de lo que más tarde se ampliará ante la cámara, el poema es un «proyecto» de vida, un esquema que a duras penas encierra el germen de lo ocurrido o de lo que se alumbra.

Los núcleos temáticos de *Proyecto preliminar* giran, a nuestro entender, en torno a una idea central: la existencia de una edad o mundo (no paraíso) perdido del que quedan restos sin flujo vital (¿restos de un naufragio? ¿de un incendio?) que solamente pueden ser recuperados y reconstruidos —tarea arqueológica— a través del recuerdo y del sueño, de tal suerte que esos fragmentos de lo ido funcionen como antídotos contra la soledad («Cómo se puede sentir/la soledad/penetrando, sin reposo, por las puertas caídas», 52), el miedo y la muerte. Se relata épicamente el viaje (*vid.* poema «*Cassiterides*», 14) del protagonista poético, superviviente único de la catástrofe, cuyo nomadismo incesante («viajas/de un sitio/a otro,/sin detenerte», 39) a lo largo de estaciones, campamentos, islas, ciudades, montes, playas... y cuya ansiedad por explorarlo todo arrancan de sentimientos de nostalgia, extravío, pérdida y extrañamiento («Allí extranjero,/ahora extraño/sobre los paseos del mar», 19; «Nos abandonamos al derrumbe de una alianza o una crecida vertiginosa/de la ausencia», 15). El viaje hacia ese espacio anhelado se lleva a cabo por huellas, engañosas la mayoría de las veces, dejadas en senderos, túneles, playas, o bien metamorfoseadas en reflejos, sombras, humo, rescoldos, rumores, presentimientos («un crucigrama interminable de huellas», 77). Búsqueda imparable («sobre la quietud una búsqueda», 52), culminada en el saqueo y en la profanación (*vid.* el poema «Pavana para la reina Shub-ad», 57), que no es sino una huida frenética del presente en soledad (son recurrrentes el verbo *huir* y el adjetivo *solos).* A este movimiento continuo obedecen las repeticiones y enumeraciones caóticas del nivel expresivo.

Con la temática del viaje, tan ligada a ese núcleo axial citado, se relaciona otra de matices muy ricos en el libro: la del recuerdo como fuente y expresión del Deseo, con mayúscula. Dicho de otro modo, ese viaje-huida del personaje poético no sólo es físico; también es posible remontarse a lo remoto desaparecido por la memoria y la nostalgia, las cuales, además de ser los reactivos de ese trayecto hacia las cenizas de los antepasados (no olvidemos la cita del I. Calvino de «I nostri antenati») funcionan como remedios supremos contra la muerte, la soledad y el temor a perder la identidad («abre los ojos y lee nuestra caterva de nombres ignorados», 58) propia y del entorno («la espuma de islas anónimas», 77), a que los límites —esas «orillas» aludidas aquí y allá— de las cosas, ya de por sí borrosos, se

difuminen en la anomía. De ahí proviene esa cadena de reencuentros e identificaciones en las que el protagonista quisiera nominalizar, «nombrar» los objetos y sentimientos; mas es incapaz, continuamente cae agotado, golpeado, extenuado en ese recorrido doloroso en que él, peregrino, trata de resucitar («pero henos aquí resucitados tras la muerte de todos los días», 65), revivir, insuflar vida a ese anteayer distante. Apenas logrará exorcizarlo por medio de un ceremonial (se reiteran palabras a él referidas, tales *incienso, tuba votiva, ceniza, ex votos, oferentes*...) en el que el recuerdo sacraliza reductos y seres caducos (*vid.* el poema XIII de la cuarta parte): «... el incienso/para este espacio oculto en el que tú entras cargada de nostalgias/convirtiéndolo en un templo», 30. Uno de los campos de tensión clave en el volumen es la dialéctica sacro/profano en que se erige una mitología personal.

Si este «indagador» deviene fatigado se debe a la imposibilidad real de reanimar algo ya acabado irremediablemente —que si se «canta» épicamente es por ser ya pasado—; ese cúmulo de sombras convertidas en fósiles paralizados en el tiempo y valiosos como objetos de la memoria conforman museos abandonados —abundan alusiones a lo hueco, a «estatuas vacías» (85), a «envoltorios incensados» (101), a «calco de yeso» (42)— en los que se entra a saco tras lo inencontrable. Temática similar, salvando todas las distancias, a la de *Descripción de un naufragio,* de Cristina Peri Rossi.

El encuentro amoroso con la mujer (ese tú femenino aludido indirectamente casi siempre e implícito en el nosotros-actor) encierra un significado especial en esa ceremonia recordatoria. También ella es una «arqueología», un fósil del recuerdo («tendrían la dicha de excavar tus costillas/que tanto deseamos», 40), parte por tanto de ese orbe pretérito (*vid. «Epitafio»,* 51). Ella es divinidad y reina («Se deificaba a sí misma en vida», 97), salvadora del náufrago —como en esa «marina» en prosa—, pero capaz igualmente de herirlo fría e insensiblemente, impasible ante la pasión que despierta en él. Esta concepción ambivalente de mujer-diosa (tal Shub-ad) y mujer-fatal (esa especie de devoradora de hombres tan presente en los «Primeros poemas de Inna», de *Epica)* que siembra la desesperación por dondequiera que pasa («con la bilis de todos sus suicidas», 51) envuelve la relación erótica de un halo confuso de entrega y crueldad, resentimiento y sadismo, locura y desesperación, bellamente resumido en uno de los mejores poemas del libro, «Y del amor no se conoce ningún caso/en que hayan fosilizado sus partes blandas, sólo se conservan las/duras, esqueléticas, vegetales, a veces, en estas pequeñas grutas,/más amargas que un ámbar cubierto de insec-

tos» (53). Amor-pasión, en fin, insinuado en *Para una arqueología submarina* y desplegado en la *Pavana para la reina Shub-ad* final.

El amor casi siempre surge al contacto con el mar, en la bajamar sobre todo. Entroncamos así con uno de los símbolos más polimorfos de *Proyecto...*: el mar, y sus variantes (barcos, playas, fauna y flora marinas). Aparece éste ora amenazante porque borra estelas e identidades-nombres a su paso arrollador (véanse «Nemi» y «Falling Warrior»), ora como contexto obligado de la posibilidad de ternura. Con él, el agua (mar, río, lluvia), el aire (viento), el fuego, (sol, rayo, llama, lava) y la tierra actúan como ejes simbólicos a modo de los cuatro elementos básicos. Fuego y viento con connotaciones generalmente negativas: el primero, calcinador y reductor de cuanto vive a cenizas y esqueleto —léanse en este sentido los frecuentes paisajes volcánicos del tipo «La Soufriere»—; el segundo, al igual que el mar, vehículo de confusión del pasajero al desdibujar los indicios de lo remoto. Tan sólo la tierra (bosques, maizales, montañas, colinas, islas, huertos, ciudades) es soporte y escenario neutro del drama que acontece.

Descrita así, la aventura poética de Molina vendría a engrosar la larga lista de aquellas nacidas del deseo de recobrar evocándolo un edén vislumbrado y perdido. Pero estimamos que su originalidad radica en presentar como inevitable en sí mismo ese «viaje hacia» los orígenes. En otras palabras, es imposible el regreso al punto de partida de la empresa —y pensemos que sólo en la vuelta se justificaría la ida y se salvaría lo hallado—. Ese mundo ancestral, objetivo del viaje, es un País-de-Nunca-Jamás del que no se retorna porque el que a él se dirige resulta subyugado por los fósiles que toma en el camino, queda prisionero (ese REO que en un grito final cierra el volumen) en el laberinto y red de sueños y rememoraciones entretejidos, predestinado fatalmente a caer engañado por guiños falsos («un séquito por su propio curso extraviado», 73) hasta el extremo de no recordar el sendero del regreso («Los salteadores de tumbas se han olvidado de encontrar el camino/de vuelta/para no abandonarte», 58). Al final, el yo-nosotros se petrifica en el contacto («condenándonos a una ceguera envenenada», 69), cual fósil de una estatuaria inexpresiva. Se nos viene a decir que lo único realmente válido —y las pautas de ello se nos dan específicamente en la cuarta parte —ha sido la aventura, la búsqueda, el desplazamiento por sí y en sí, sin una finalidad que les dé sentido.

Así, pues, el protagonista ha sido el sujeto de esa «navegación que partía sin final» (101), y el autor, en cuanto hacedor máximo de una arqueología no salvífica, remata esgrimiendo su arma contra sí mismo quedando aprisionado en su propia invención —el texto poético—

que, a su vez, se nos revela como un fósil más: «el populoso poema convertido en un montón de deseos/se arruina/olvidado»... (73), según se indica en esa autopoética que es el «poema quinto». Aquí encontraría su eco la cita primera de Schliemann: «estoy malgastando mi vida revolviendo la tierra...».

La cortedad de espacio nos impide hablar aquí con detenimiento del lenguaje que da vida a este mundo. Todo él, evocador al máximo, se articula en metáforas tensivas de gran plasticidad, en un vocabulario que pertenece a los campos semánticos más dispares e impensables, en una adjetivación constante y reiterada de adjetivo generalmente pospuesto y variantes en triángulo (tipo «ágil pez volador», 77), aposicionales («ciudad alzada, desierta», 13) y de negación calificativa («cascabel no huido», 13). Repeticiones y enumeraciones son el correlato de esa cosmovisión polivalente y dispersa, al igual que la sintonía dislocada y la disyunción igualativa de corte aleixandrino («roble o carne», 85). Mecanismos todos que, junto con la sonoridad (merced a efectos onomatopéyicos tal «vuelo velado de un ágil pez volador», 77) y el ritmo del verso libre y de la prosa —de diestro manejo este último—, amén del juego tipográfico de los blancos de la página, dan como resultado una escritura poética exuberante, potencial y tremendamente sugestiva.—*YOLANDA NOVO (Santiago de Compostela).*

LA OBRA PERIODISTICA DE ALEJO CARPENTIER

Con motivo de la celebración de sus setenta años, en diciembre de 1974, Alejo Carpentier pronunció una conferencia en los talleres del periódico *Granma* bajo el título: «El periodista: un cronista de nuestro tiempo». Carpentier afirmaba:

> «Yo nunca he creído que haya posibilidad de hacer un distingo entre ambas funciones, porque, para mí, el periodista y el escritor se integran en una sola personalidad.» Y añadía: «Podríamos definir al periodista como un escritor que trabaja en caliente, que sigue, rastrea el acontecimiento día a día sobre lo vivo. El novelista, para simplificar la dicotomía, es un hombre que trabaja retrospectivamente, contemplando, analizando el acontecimiento cuando su trayectoria ha llegado a su término. El periodista, digo, trabaja en caliente, trabaja sobre la materia activa y cotidiana. El novelista la contempla en la distancia con la necesaria perspectiva, como un acontecer cumplido y terminado.»

Consideraciones de tal naturaleza son posibles gracias a la extensa experiencia periodística que posee el propio Carpentier. Su tarea como colaborador de revistas y periódicos cubanos y extranjeros ha sido tan fecunda como constante. Ya en 1924 era designado jefe de redacción de la habanera revista *Carteles.* A los diecisiete años, Carpentier empieza a escribir en el periódico *La Discusión,* desde noviembre de 1922 a julio de 1923. Desde junio de 1924 hasta febrero de 1933 colabora en *Social,* revista de la *highlife* criolla que, gracias al esnobismo de su fundador y director, el caricaturista Conrado W. Masaguer, abrió sus páginas a los jóvenes escritores cubanos en la década de 1920-30. Desde noviembre de 1923 hasta julio de 1940 colabora en *Carteles,* revista ilustrada con un carácter más popular. Entre mayo de 1927 y febrero de 1928 publica en el suplemento literario del *Diario de la Marina,* a cuyo frente estaba el crítico e investigador José Antonio Fernández de Castro, que logró publicar allí traducciones de la joven literatura soviética y poemas y artículos de escritores progresistas en el más reaccionario periódico que existía en la Cuba prerrevolucionaria.

Aunque con posterioridad a 1940, ya en Cuba, Carpentier sigue colaborando en *Carteles,* a partir del 21 de agosto de 1945 se instala en Caracas y comienza a escribir regularmente en el periódico *El Nacional,* donde, además de crónicas y reportajes, mantiene una columna diaria con el título «Letra y solfa». Cerca de cuatro mil artículos y reportajes publicó en dicho periódico, entre los cuales Alexis Márquez Rodríguez —autor de una de las obras fundamentales para el estudio de la obra carpenteriana— seleccionó los materiales que aparecieron en el libro *Letra y solfa* (Caracas, Síntesis Dosmil, 1975).

Ahora acaba de aparecer una nueva recopilación de artículos periodísticos de Carpentier bajo el título *Crónicas* (dos tomos, Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 1976), que recoge buena parte de sus trabajos publicados en *Social* y *Carteles.* En el prólogo, José Antonio Portuondo señala que la producción periodística de Carpentier puede dividirse en cinco etapas: 1) sus primeros trabajos (1922-28); 2) sus crónicas parisienses (1928-39); 3) los trabajos producidos durante una nueva estancia en Cuba (1939-1945); 4) los escritos en Caracas durante su estancia allí (1945-59), y 5) los trabajos posteriores a su reintegración a Cuba y su incorporación a las tareas en pleno desarrollo de la Revolución, que incluyen los más recientes escritos en París, donde ejerce como consejero cultural en la embajada cubana.

El primer tomo de *Crónicas,* con cerca de trescientas páginas, incluye artículos publicados en *Social;* el segundo tomo, con más de

seiscientas, recoge los escritos para *Carteles*. El propio autor advierte las dos categorías existentes entre estas colaboraciones: «No debe olvidarse que *Carteles* no era una revista literaria y que, por ello, mis "Crónicas de París" habían de ser mucho más sencillas, fáciles, periodísticas que las de *Social*. (Sin embargo, las que se refieren a viajes a España, Bélgica, ciudades de Francia, etc., no son del todo malas.)»

Cabe indicar que las crónicas de *Social* dedican una especial atención a la actividad creadora de músicos, pintores y cineastas que constituían la vanguardia innovadora en los años alrededor de 1930: Honegger, Kisling, Man Ray, Stravinski, Lipchitz, Varese, Picasso, etcétera. Pero Carpentier subraya sobre todo el quehacer renovador de los artistas latinoamericanos (y cubanos, por consiguiente). En dichas crónicas aparecen consideraciones sobre la producción reciente de José Clemente Orozco, Pedro Figari, Vicente Huidobro, Héctor Villa-Lobos, Marcelo Pogolotti, Carlos Enríquez. Afirmación americanista que choca con esa banal objeción que acusa a Carpentier de europeizante. Asimismo, porque en dichos artículos, como afirmaba Alexis Márquez sobre sus colaboraciones caraqueñas, «está presente la preocupación de interpretar los hechos y fenómenos de la cultura desde una perspectiva americana».

No deben estimarse menos trascendentes las crónicas publicadas en *Carteles*. Entre las incluidas en el segundo tomo hallamos algunas que permiten confirmar cómo el novel escritor sabía captar los rumbos más certeros de la producción literaria y artística europea en dichos años. Ciertos artículos hablan sobre la difusión de la música cubana en el viejo continente con las obras de Amadeo Roldán, Eliseo Grenet, Moisés Simons y otros. (Por lo demás, el artículo dedicado a Roldán es uno de los más valiosos de este volumen.) También calibraba certeramente la nueva narrativa soviética, que empezaba a traducirse al francés y al español; por ejemplo, hace un agudo análisis de *El tren blindado número 14-69*, de Vsevolod Ivanov, así como una esclarecedora glosa sobre el cine de la nueva Rusia, en este caso el filme *Tempestad sobre Asia*.

Mucho más valiosos son estos trabajos cuando advertimos la relación que tienen con la obra narrativa de Carpentier. Los cinco reportajes con el título común de «Visión de América» —relación de un viaje por el Orinoco y la selva venezolana— son el antecedente inmediato de *Los pasos perdidos* (1953), pero en ellos se exponen algunas de las ideas que fundamentarán el célebre prólogo a *El reino de este mundo* (1949) sobre «lo real-maravilloso»; el germen del cuento «Los advertidos», que escribiría muchos años después, y el punto de par-

tida de cierto ensayo de *Tientos y diferencias* (1964): «la ausencia de un gran estilo puede determinar un estilo».

Con interés hallamos algunos artículos y crónicas que ofrecen informaciones autobiográficas, por ejemplo, cuando habla en cierto artículo de la ciudad de Bakú, «que visité dos veces en mi niñez». Datos de tal cariz se encuentran desperdigados por distintos trabajos. En este sentido, la serie de artículos «España bajo las bombas» recoge sus impresiones directas sobre la guerra civil y su participación en el congreso de escritores antifascistas que se efectuó en Madrid y Valencia en 1937. Igualmente en otros se habla de sus relaciones de amistad y de trabajo con distintos artistas europeos y americanos en esa etapa formatriz de su obra que se desarrolla en París antes de la segunda guerra mundial.

Sin lugar a dudas, tanto los trabajos recopilados por Márquez en *Letra y solfa* como en estos dos tomos de *Crónicas* establecen definitivamente la alta calidad de la producción periodística de Carpentier, la inquietud de sus ideas, su labor como atalaya de la cultura en un período asaz polémico de las innovaciones literarias y artísticas de la época de la vanguardia y sus observaciones sobre una etapa crucial en la historia contemporánea que precedió a la lucha contra el fascismo y la entrada de la América Latina con todo su vigor en la escena mundial.—*SALVADOR BUENO (Calle 60, 1303, entre 13 y 15. Marianao. LA HABANA).*

MANUEL MUJICA LAINEZ: *El gran teatro.* Editorial Planeta, Madrid, 1979, 216 páginas.

La clásica imagen calderoniana es una vez más utilizada en esta novela de Mujica Láinez para designar un trozo de vida protagonizada en este caso por un grupo representativo de la sociedad de Buenos Aires, allá por los años cuarenta. Los actores de esta comedia son, paradojalmente, espectadores del Colón, el gran teatro lírico de la capital argentina. Asisten a una función de gala en la que se representa «Parsifal», el imponente e impresionante drama sacro de Wagner.

El novelista describe en una prosa brillante el ambiente pleno de lujo, centelleante de luces, replandeciente de mármoles, de oros y de colgaduras. Entre la tibieza de los terciopelos y los reflejos de las alhajas se mueven los espectadores, que son, en este caso, los actores de una farsa que representa a una sociedad en decadencia, enamorada de su propio ajado esplendor.

En el escenario se desarrollan los distintos actos del drama wagneriano: los esfuerzos de Parsifal, las maquinaciones de Klingsor, las artimañas de Kundry. Mientras tanto, en el otro escenario, que es la gran sala lírica, miles de espectadores, ajenos por lo general a la liturgia del Santo Graal, tejen también su pequeña historia preñada de rivalidades, envidias, ambiciones e intrigas, en un infatigable hormigueo de murmuraciones.

En los palcos bajos se observan e intentan resolver antiguos conflictos que eviten su total decadencia dos importantes familias de la sociedad porteña. La descripción que hace Mujica Láinez de los dos grupos familiares instalados en sus palcos es digna de los pinceles del Goya cortesano. Sedas, terciopelos, gasas vaporosas, elegantes tocados, refulgentes joyas, actitudes distinguidas, gestos refinadísimos, disfrazan un interior temeroso de su fracaso, pleno de frivolidad y de mezquinos intereses.

En la platea, otros personajes menos importantes se esfuerzan por ostentar su falso valor maquinando sutiles maniobras que evidencien su parentesco o amistad con las familias patriarcales de los palcos.

También en las galerías altas la música wagneriana inspira conspiraciones ávidas de prestigio, aun en aquellos personajes jóvenes, aparentemente seducidos por el drama de «Parsifal».

No podían faltar en este lujoso corral de comedias los ocupantes de los palcos oficiales. Funcionarios, diplomáticos, altos representantes de la banca, y hasta un príncipe alemán que provoca en un entreacto una risueña escena de exaltado nacionalismo.

Una sutilísima red de maquinaciones enlaza a todos estos espectadores en una común obsesión: ser invitados al baile que ofrece una de las familias de los palcos bajos. Todos ven en este baile el objetivo ideal para salvar sus intereses, superar conflictos, aumentar prestigio, hundir a sus adversarios, escalar posiciones, recuperar un amor perdido.

Mientras en el escenario se desarrolla el banquete litúrgico, el aire de las plateas, palcos y galerías se puebla de ideas, imágenes, proyectos y sueños (la extensión del drama wagneriano permite también dormir plácidamente), que planifican la participación en el baile salvador.

La muerte repentina de la anciana matriarca de una de las prestigiosas familias impide la fiesta y, por consiguiente, se pierden todas las ilusiones de los que tenían puesta en ella su esperanza.

La farsa representada en palcos y butacas fracasó, se desvaneció como un sueño. Nada ha quedado de la gran tontería, de las complejas y sutiles necedades, de la distinguida vulgaridad. Mientras tanto,

«Parsifal», el festival sagrado de Wagner, vuelve a subir al escenario del Colón año tras año, brindando sus eternos valores a un público que, como el de la novela de Mujica Láinez, no tiene tiempo de gozarlos, ocupado en tejer su pequeña, ruin y efímera comedia.—*CARMEN VALDERREY (French 2934, 2.° 7. 1425, BUENOS AIRES).*

UNA GUIA PARA «POETA EN NUEVA YORK»

La aproximación crítica a la obra de un autor puede adoptar diversas formas, desde el artículo introductorio al tratado erudito; sin embargo, existe una creciente tendencia por parte de los críticos de lengua española a producir libros ambiciosos que, con mejores o peores resultados, intentan analizar exhaustivamente una obra. En este sentido, los criterios anglosajones son, afortunadamente para ellos, más racionales, y los mejores críticos, aquellos que poseen un instrumental más rico y riguroso, no dudan en escribir breves introducciones al estudio de un escritor. Esto es especialmente útil cuando se trata de un autor extranjero, como ocurre con las *Critical Guides to Spanish Texts,* editadas por J. E. Varey y A. D. Deyermond. Conocidos especialistas se dedican a una obra de autores de lengua castellana. Pérez Galdós, Cela, Cortázar, Lope o Machado. El número 24 de esta colección, recientemente publicado, se debe a Derek Harris, lector en español en University College, de Londres, y se titula *Federico García Lorca. «Poeta en Nueva York»* (*).

En 1929 el poeta granadino, queriendo salir de una crisis *del alma* por la que atravesaba entonces, viaja a Nueva York, donde, a pesar del pretexto de aprender inglés, se niega a intentarlo, se niega a aceptar un mundo que se le aparece tan inhumano y agresivo. Luego escribirá:

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
Os escupo en la cara.

(*) Harris, Derek: *Federico García Lorca. «Poeta en Nueva York»*. Critical Guides to Spanish Texts. Grant & Cutler Ltd. in association with Tamesis Books Ltd.

Poeta en Nueva York es consecuencia directa de la estadía de Federico en Estados Unidos, y si bien cuando parte hacia Cuba cambia su tono espiritual, queda el libro como testimonio de un cataclismo interior.

Se ha escrito mucho sobre esta obra, y D. Harris recoge en la primera parte la definición más divulgada de su estilo: libro surrealista. El crítico clarifica esta fácil adscripción a través de un breve análisis del arraigo del surrealismo en España. Relaciona esta influencia inicialmente francesa con la situación social y política española y con el consiguiente estado emocional de los poetas que la aceptaron con entusiasmo, como Aleixandre, Alberti, Cernuda, aunque la modularan diferencialmente. El especial contexto histórico que lleva, según Harris, a un especial talante poético que incluye determinadas modificaciones técnicas —como la ausencia de la escritura automática—, produce «una poesía con un contenido emocional más consistente de lo que se encuentra generalmente en el surrealismo francés y con una mayor coherencia en el uso de la imaginación».

Pero no termina aquí el enriquecimiento del surrealismo por parte de Lorca; además de filiar la irracionalidad de las imágenes de *Poeta en Nueva York,* en la aprehensión alucinada de un mundo caótico, Harris pone de relieve la influencia del expresionismo, desde el momento en que advierte la importante dimensión ética de los poemas. No queda clara la relación directa del expresionismo alemán de la época con Lorca, pese a que esa relación se dio en el ambiente español. Sin embargo, el autor determina como indudables cualidades expresionistas la distorsión, la emotividad, la inquietud política y una crítica reformista de la sociedad.

Aunque en modo alguno un libro necesita una definición expresa, y casi siempre es imposible concretarla, Harris llega a una que resulta cómoda y al parecer bastante ajustada con respecto a *Poeta en Nueva York*. A partir de una inteligente frase de Carlos Edmundo de Ory en su libro *Lorca:* «un tipo expresionista de surrealismo español», el crítico llega a la conclusión de que el libro «es una amalgama de técnicas surrealistas y temas expresionistas».

Un ejemplo donde se observa esa asociación de la imaginería surrealista, con temas como el de la culpa y la muerte, se da en el poema «El niño Stanton», incluido en la sección titulada «En la cabaña del farmer»:

El vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros
con su casto afán de manzana para que lo piquen
los ruiseñores.

Pero esa inmediatez caótica no es constante; a medida que se intensifican las vivencias expresadas se adensa la urdimbre de imágenes y éstas adquieren la coherencia de lo trágico:

Mi agonía buscaba su traje,
polvorienta, mordida por los perros,
y tú la acompañaste sin temblar
hasta la puerta del agua oscura.

Lo que al principio señalaba como virtud didáctica acerca de este libro constituye, en definitiva, su limitación. A pesar del orden y la claridad —factores nada despreciables en un estudio crítico cuando muchas veces uno se encuentra con un banal cultivo del *hermetismo*— es indudable que sesenta páginas de pequeño formato no alcanzan para dar un gran *vuelo* crítico. Es, repito, una limitación y no un defecto desde el momento en que una guía *debe* servir para introducir, encauzar, y *puede* servir para atraer, incitar al lector con respecto al objeto estudiado, todo lo cual consigue, sin duda, este pequeño libro de Derek Harris.—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRD-8).*

ENTRELINEAS

ROSA MARIA PEREDA: *Guillermo Cabrera Infante.* Edaf, Madrid, 1979, 260 pp.

Este volumen yuxtapone varios textos de distinta naturaleza. El comienzo es una breve prosa autobiográfica en que Pereda evoca sus años de universidad y su encuentro con la obra —entonces parca en páginas éditas— de Cabrera, entretejiéndose al recuerdo el cuadro intelectual y político de los últimos años franquistas.

A ella siguen una reseña biográfica escueta de Cabrera y un examen de sus producciones que, para la época de redacción del estudio, contaban con una pieza fundamental, *Tres tristes tigres*, rodeada de fragmentos y trabajos breves. Pereda se sirve de unos instrumentos críticos tomados, libremente, de ciertas fuentes estructuralistas, de la consideración del discurso estético como «obra abierta» (según la generalizada fórmula de Umberto Eco) y de sugestiones que da

el mismo Cabrera al paso de su escritura, que es, en buena medida, escarnio y reflexión sobre la «Gran Literatura».

Una larga entrevista de 40 páginas pone al Cabrera «oral» al alcance del lector, contando anecdóticamente su vida intelectual y reflexionando acerca de la poética que instruye a su obra: presencia pedagógica del cine como sustitutivo de los ritos de épocas anteriores, y actitud de *pasticheur* y de consumidor pasivo de cultura ante la producción textual.

Estas preliminares introducen a una antología panorámica de Cabrera, donde se recuperan algunas crónicas de cine de los años cincuenta, se exhuman unos relatos breves donde se advierte el esquicio o la huella de *T. T. T.* y se nos anoticia sobre el origen del gato doméstico de Cabrera. Para el lector que no opte por abordar los largos y logomáquicos volúmenes del cubano, es bastante.

El libro se cierra con una minuciosa cronología y la bibliografía del caso, de modo que puede considerarse de utilidad didáctica si se persigue un contacto rápido con una obra que, de otra manera, sumerge en una lectura morosa y laberíntica.—*B. M.*

DIEGO MARTINEZ TORRON: *Variables poéticas de Octavio Paz.* Hiperión, Madrid, 1979, 287 pp.

Este trabajo resume la tesis doctoral de Martínez Torrón (1976), actual profesor de literatura en la Universidad Complutense, y logra transformar la prueba académica en un auténtico ensayo, exhaustivo en cuanto a las fuentes bibliográficas, minucioso en cuanto al examen de los textos octavianos y riguroso en el orden expositivo del asunto: leer temáticamente a Octavio Paz para lograr construir su filosofía estética y, más genéricamente, el marco filosófico a que se refiere.

En el preliminar, precisa Torrón (p. 19): «La poesía de Octavio Paz es, en todos sus aspectos, una interrogación sobre el lenguaje, espejo de la escisión interna del hombre e intento de una fusión mística con el mundo.»

Los abordajes de Paz a estos incisos constantes constituyen las variables de su poesía, que se van dando en el tiempo y conforman etapas sucesivas. Enumerarlas y analizarlas es como escribir la biografía poética y teórica (que ambos extremos siempre conviven en Paz), y ésta es la faena explícita cumplida por Torrón.

Búsqueda del significado del lenguaje, encuentro de la alteridad, tratamiento del amor y hallazgo de la transparencia que, paradójica-

mente, cubre las cosas y el lenguaje como una cosa, son las tensiones temáticas sobre las cuales se teje la obra (cf. pp. 36 y ss.).

Entrando luego en la mencionada exploración biográfica, que alimenta la parte sustancial del libro, el autor distingue tres momentos estéticos fundamentales: el primero, signado por el retorno al origen mítico y el jardín perdido, y dominado por el modelo panteísta romántico; el segundo, tendente a la destrucción del sentido y a la liberación del lenguaje, bajo la égida del surrealismo francés, y el tercero, en que el sentido es recuperado por un encuentro con la palabra del poeta, en la órbita del pensamiento oriental.

Así como, en lo estructural, las constantes octavianas son una permanente relación entre el poema en acto y la reflexión crítica sobre la poesía, en la síntesis filosófica, la tarea del poeta se inserta en un sistema panteísta, abordado a partir de la lingüística y la erótica.

El recorrido ideológico así esquematizado es tratado por el autor con una cuidadosa remisión a los ejemplos tomados de la obra de Paz y a la producción crítica preexistente en torno al poeta. El texto resulta, de esta manera, de consulta inexcusable para quienes pretendan enterarse del estado de las investigaciones sobre el escritor mejicano.—*B. M.*

MAYA SCHÄRER-NUSSBERGER: *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso.* Monte Avila, Venezuela, 1979, 246 pp.

La hispanista suiza Schärer-Nussberger compuso este libro en ocasión del cincuentenario de *Doña Bárbara* (1976), pero ciertas dificultades editoriales hacen factible sólo ahora su publicación. De todos modos, el interés conceptual de la obra excede con mucho la mera conmemoración.

El estudio de Schärer cubre la obra de Gallegos como un sistema y, partiendo de un tema cardinal en toda novelística —la búsqueda de la identidad del héroe—, hace girar el análisis en torno a tres ejes principales: los textos de *Doña Bárbara, Cantaclaro* y *Canaimá.*

El punto de partida y de llegada de la investigación maneja a nivel mítico la identificación del héroe como un retorno a los orígenes, entendidos éstos no sólo como la anagnosia personal, sino como algo radical, mucho más acendrado aún que la mera biografía retrospectiva. Se trata de la *infracuna,* como opuesto simétrico de la *ultratumba.* En ese sentido, la autora apela a la lectura mítica de ciertos elementos del paisaje venezolano que recurren en la narrativa de

Gallegos. El Palmar, por ejemplo, tiene connotaciones edénicas y sirve de trasfondo eficaz para aquel retorno a las raíces ya señalado.

Igualmente relevantes son otros simbolismos aparentemente impresionistas o «realistas», tomados del paisaje galleguiano. Cuando aborda *Doña Bárbara,* Schärer señala la oposición Bárbara-Luzardo como la vieja dualidad sarmientina entre la barbarie y la civilización, uno de los mitos de mayores consecuencias literarias del siglo XIX latinoamericano. Esta oposición es paralela a otra: ley pacífica/guerra civil, y aun a otra que, por fin, es paisajística también: ciudad/monte.

En cuanto a la llanura, Schärer interpreta que es un paisaje centrífugo, que expele a quienes quieren abordarla para apoderarse de ella, «civilizarla». Por el contrario, la selva es centrípeta, atrapa y no devuelve a quien la penetra, es como la recuperación del hombre por la naturaleza.

La llanura, además, simboliza, en el mundo galleguiano, la multitud de caminos del mundo, que no aceptan una traza preconcebida, sino que proponen una trama aventurera. Al final, todas las empresas civilizadoras de los personajes galleguianos fracasan, aunque no afectan su idealismo ni su fe progresistas, y ello tiene su equivalente en el simbolismo del paisaje: el camino preparado se pierde en el laberinto de la naturaleza plana, inescrutable, de los llanos.

Por fin, Schärer devela un tema tratado por Gallegos en *Reinaldo Solar* y en *Canaimá:* el lenguaje como manifestación y, a la vez, como alienación del sujeto. El héroe intelectual de Gallegos es un héroe disperso, fragmentario, que busca sus antecedentes en algunos escritores europeos y que se constituye a partir de un lenguaje que le viene de afuera, aprendido, en último análisis: ajeno. El lenguaje le es dado y se siente hablado por él. El clásico sujeto del lenguaje, el «yo hablo», quiebra aquí y es sustituido por una estructura objetiva, la construcción social del lenguaje, que preforma al sujeto mismo con sus pautas.

Este asunto lleva a otro contiguo: la confesión, el endilgar a otro un discurso autobiográfico que, en realidad, va dirigido a una imagen del que se confiesa y no al otro real que, a su vez, puede apoderarse del discurso y emplearlo a su guisa y, por lo mismo, enajenar a su interlocutor. «Si, al nombrarnos y al confesarnos, dibujamos una imagen de nosotros mediante palabras que nos transforman en un objeto que el otro puede *emplear,* o sea, si nos convertimos en un *concepto* de nosotros, en una forma enajenada, el intento de salir de esa fijación para encontrarnos nuevamente nos obliga de hecho a alienarnos otra vez, a convertirnos ahora del todo en *fantasma*» (pp. 191-2).

La consideración de Gallegos se ve obstruida a menudo, como lo señala Juan Liscano en el prólogo, por puntos de vista cargados de simpatía/antipatía política, trivial nacionalismo o, desde el otro extremo, desdén por una obra que se considera hecha con trazos excesivamente gruesos y alcanzada por el paso del tiempo. Trabajos como el presente pueden recuperar unas perspectivas mucho más sutiles y ricas, tanto en el análisis del texto con unos códigos antes no empleados como en la situación de la obra galleguiana dentro de un contexto ideológico más amplio que el individual.—*B. M.*

SIGFRIDO RADAELLI: *Poesía total (1965-1975)*. Plus Ultra, Buenos Aires, 1978, 179 pp. con un prólogo de Guillermo Ara.

Durante casi medio siglo, Sigfrido Radaelli ha trabajado regularmente en la organización y publicación de revistas literarias dedicadas, en buena medida, al género más difícil de difundir: la poesía. En las páginas de *Megáfono, Testigo, Contemporánea* y *Aquario* han tenido espacio las más importantes firmas de la literatura argentina, algunas de ellas lanzadas a la consideración pública desde el anonimato.

A la vez, el señor Radaelli ha desarrollado una obra de poeta y ensayista, publicando en este ramo obras de derecho e historia. Sus libros de poemas, ahora reunidos en esta entrega, comienzan a publicarse en 1965, cuando ve la luz *Hombre callado,* al que siguen *Los rostros y el amor, El paraíso* y *Tiempo sombrío.*

Las tareas de Radaelli recogen una herencia secular de elocuciones y de símbolos, generalmente resueltos en versos libres y blancos. Connotar la ceniza de tiempo y olvido, la rosa de belleza frágil y efímera, la mañana de exaltada luminosidad, el crepúsculo de contemplación meditativa, el paso de las estaciones de cambio en la naturaleza, el espejo de narcisismo, etc., es tarea persistente de muchos poetas y, a juzgar por ciertos indicios, seguirá siéndolo.

Todo poeta propone sus propias claves de lectura, aparte de las que pueda encontrar el lector ejercitando su libertad de coautor. Una de las primeras, en Radaelli, puede ser la contenida en estos versos:

A veces, empero,
suele ocurrir que la trampa cobra una suerte de espíritu propio
sabe lo que se espera de ella,
conoce su objeto mortífero y taimado,
desprecia la rutina.
Entonces te atrapa, entras en su sistema,
te conviertes en número
y aguardas simplemente la orden.

La trampa tiene su rigor,
no duda, no falsea,
no inventa.

B. M.

JESUS ALVIZ: *He amado a Wagner (Memoria biliosa: anverso).* Edición del autor, Cáceres, 1978, 62 pp.

El extremeño Alviz ha escrito en Londres este texto, de algún modo inclasificable y que, por lo mismo, se reclama de una cierta estética anarquista. La forma sintáctica pasa de mayúsculas y demás puntuaciones, simbolizando, de alguna manera, el flujo de la conciencia recogido por el lenguaje. Esto da al discurso un cierto talante poemático, en el cual van contenidos microsucesos y muchas reflexiones impresionistas acerca de España y la condición actual de los españoles.

Alviz recuerda a Louis Ferdinand Céline por su actitud libertaria ante el lenguaje y el género literario, así como por cierto lirismo tremendista y feísta, que no vacila en acudir a la constante alusión a las heces, al acto de evacuación, al almacenamiento y eliminación de materias fecales, etc., así como a la mezcla, de regusto dieciochesco, de figuras sagradas y oficiales con imágenes de prostitución y delito.

Baudelaire subsiste. Subsisten Rimbaud y Céline. Sade es releído. Alviz propone la lectura de un texto en cierto modo emparentado con aquella gran familia.—*B. M.*

JORGE ARBELECHE: *El amor y la muerte en la poesía española.* Acali Editorial, Montevideo, 1978, 141 pp.

A partir de la sugestión temática contenida en el título, el presente volumen reúne varios estudios sobre la poesía española de distintas épocas: Machado, Lorca, Aleixandre y San Juan de la Cruz.

Para acotar los límites de la exploración, Arbeleche rastrea dos conceptos fundamentales en la lírica clásica europea: el amor como digno de ser tratado poéticamente en términos de drama amoroso (según la tesis de Denis de Rougemont en *L'amour et l'Occident)* y un afinado entendimiento de la mística, no ya como experiencia misteriosófica, sino como estado síquico que hace posible su tratamiento en términos poéticos.

Estas constantes son rastreadas en los diversos *corpus* de poesía elegidos por Arbeleche: la correspondencia erótico-mística en San Juan, la búsqueda cristiano-existencial de Dios en Machado, el panteísmo amoroso de Aleixandre, la tragedia amorosa y la afirmación vitalista de la poesía en Lorca.

En los distintos abordajes, el autor abunda en ejemplos poéticos que permiten al lector seguir el desarrollo de las tesis, a la vez que discurrir por sí mismo, de modo que se respeta su libertad de consentir o cuestionar la interpretación ofrecida. De esta manera, al texto crítico se agrega la microantología. En resumen, se trata de un trabajo didáctico en el mejor sentido de la expresión.

JORGE ARBELECHE: *Los caminos de Antonio Machado*. Cuadernos de Literatura, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo, s/f., 76 pp.

Con ciertas variantes, este trabajo reproduce la tesis profesoral de Arbeleche (Madrid, 1970), circunstancia que anuncia ya su carácter especializado y monográfico. La obra se abre con un breve examen biográfico de Machado, a veces compartido con la vida de su hermano Manuel y de Leonor, su esposa. Este examen se acompaña con otro: el de las poesías de sesgo igualmente biográfico, donde se recogen circunstancias vitales del poeta.

En los dos capítulos propiamente críticos, Arbeleche desarrolla el tema del camino en Machado a través de dos espacios, uno interior («los caminos del alma»: la introspección y el sueño, con la consiguiente búsqueda ensimismada de la identidad) y otro exterior («los caminos del mundo»): símbolo esencial en la poesía machadiana, este camino connota una concepción histórica del tiempo, la imagen heraclíteana de una temporalidad lineal, plena, que se llena de acontecimientos singulares y cuyos puntos no se repiten nunca, aunque el caminante, impulsado por su instinto histórico, no sepa a dónde conduce el sendero que recorre.

Arbeleche desbroza lo que hay de paisajístico y concreto en el verso de Machado (el poeta de Castilla, del erial, de la alameda, de los trigales, del río, etc.) y lo que hay de esencialmente simbólico en el manejo de elementos aparentemente impresionistas. Poesía reflexiva, poesía de saber, en última instancia, poesía filosófica sin caer en el penoso didactismo, la poesía de Machado se muestra, con este enfoque crítico, como la última sutilización del lenguaje como construcción significativa: el canto simbólico del mundo.—*B. M.*

JUAN RAMON JIMENEZ: *Olvidos de Granada* (facsímil del original de 1945 y varios textos inéditos del poeta). Preliminar y nota de Francisco Giner de los Ríos. Ediciones Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1979, 111 pp.

Para iniciar la colección «Héroe», su directora, Maya Smerdou Altolaguirre, ha elegido esta recuperación de textos juanramonianos. Ella incluye la reedición de los *Olvidos de Granada* propiamente dichos, antes aparecidos en revistas y en una edición poco asequible de la Universidad de Puerto Rico (1960). Para compararla con ella, la actual agrega el facsímil de los textos mecanografiados y corregidos a mano por Juan Ramón, de modo que se puedan advertir las variantes.

En los textos preliminares de Giner se evocan sus primeros encuentros con Juan Ramón y, con mayor detalle, su relación en el exilio, sobre todo en torno a revistas literarias de emigrados, *Darro y Genil, Litoral, Nueva Floresta.* Gran parte del material vio forma de libro en reediciones de Aguilar (1961 y 1969) y de la Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos (1969), pero el aparato complementario y el aporte facsimilar otorgan a la presente un valor bibliográfico muy especial. No es ajeno a él una carta de Ricardo Gullón, editor puertorriqueño del libro ya mencionado.

Los textos en sí mismos pueden incluirse en el género de la miscelánea y entremezclan retratos de personajes granadinos o afincados, como Federico García Lorca y Manuel de Falla, con cuadros de paisajes del entorno y de la ciudad: la sierra de Ronda, el jardín del Generalife, Trascádiz.

La riqueza en la comparación de textos y el material adjetivo ya detallado hacen del volumen un elemento de consulta ya indispensable para los especialistas en Juan Ramón.—*B. M.*

EN POCAS LINEAS

GEORGE LAMMING: *En el castillo de mi piel.* Ed. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1979.

Nacido en Barbados en 1927, George Lamming es prácticamente un desconocido para los lectores de lengua castellana. Incluso podría ampliarse la afirmación para que esa ignorancia englobara a la totalidad de la literatura escrita en las islas angloparlantes del Caribe.

Lamming comenzó su trayectoria en 1946 en las páginas de la revista *Bim,* publicación que pretendía unificar el pequeño espectro literario de la isla, cuyos autores eran casi todos inéditos, y que terminó convirtiéndose en un órgano en el cual pudieron expresarse escritores de la mayoría de las islas constituyentes del enclave anglo-colonial de las Antillas. Al poco tiempo, forzado por las escasas posibilidades laborales que ofrecía su patria, Lamming se vio obligado —lo mismo que otros intelectuales— a emigrar a Inglaterra, donde, en 1953, dio a conocer su primera novela, que en traducción de María Teresa Ortega acaba de publicar la editorial cubana. A ese libro le siguieron *The Emigrants* (1954); *Of Age and Innocence* (1958); *Season of Adventure* (1960); *Water with Berries* (1971), y *Natives of My Person* (1972).

En el castillo de mi piel aparece impregnada por un fuerte carácter autobiográfico donde Lamming narra su infancia y adolescencia en una aldea negra de Barbados durante la década 1936-1946.

Con habilidad, ha sabido lograr que la oposición colonizador-colonizado recorra toda la novela sin necesidad de recurrir a tópicos ideológicos. La descripción de los dominadores es sintética: «Había que tener siempre cuidado en el trato con los ingleses, pues era difícil distinguir entre el hombre y la sombra, y a veces era todo sombra. El hombre se perdía en alguna forma, y sólo quedaba la sombra.» Aquellos que pretenden asimilarse al mundo de los explotadores e intentan ocupar su lugar en él, reciben la repulsa y son ridiculizados hasta los mínimos detalles. El pusilánime director de la escuela no posee ni siquiera una sombra; para ejercer su autoridad utiliza un silbato y una serie de movimientos identificados por el alumnado. No asume su autoridad con el lenguaje, otro de los atributos impuestos por la colonización.

Los niños juegan un papel esencial en el libro: como testigos y también como silenciosos jueces que mantienen una absoluta dignidad ante la injusticia. La ética infantil es para Lamming un espejo de la conducta de la clase oprimida a lo largo de toda la novela.

El problema de la transmigración de gran parte de los habitantes de Barbados es otro de los ejes manejados en el libro para bucear en las claves de la identidad nacional de un pueblo al que las condiciones económicas hostiles empujan a abandonar su patria.

Esta suma de elementos, además de sus valores literarios y del hecho real de ser la primera novela de Barbados que se publicaba, hicieron del libro un punto de referencia imprescindible al mencionar esta parcela de la literatura caribeña. Pero, por otro lado, el libro,

aisladamente, contiene varias páginas antológicas cuya virtud estriba justamente en su sencillez para narrar sin dramatismos la situación de sometimiento de toda una comunidad.—*H. S.*

JUAN FLO: *Contra Borges*. Ed. Galerna. Buenos Aires, 1979.

Parecería que el deslumbramiento que produce la obra de Jorge Luis Borges sólo acepta fanáticos: ya sea admiradores o detractores. Unos lo elogian como estilista y olvidan al ideólogo; otros —por el contrario— juzgan exclusivamente al hombre arbitrario, y tal vez humorista, que responde a los reportajes periodísticos. Sin embargo, en medio de esa montaña de opiniones existen numerosos textos que han tratado —a lo largo de las últimas cuatro o cinco décadas— de ubicar la obra borgeana en una dimensión menos maniquea. No son muchos, pero el uruguayo Juan Fló (autor de un excelente ensayo introductorio que viene a agregarse al vasto material crítico de primera línea que ha provocado la obra del autor de *Ficciones)* ha tratado de exhumar algunos textos que no deben pasarse por alto al juzgar la polémica obra de Borges.

La selección abarca desde el panfleto puramente político de Jorge Abelardo Ramos, hasta el análisis mucho más rigurosamente científico de Noé Jitrik. Y en esa gama, las críticas también se gradúan: hay golpes demoledores y simples reparos, objeciones ideológicas y discrepancias temáticas.

El volumen se inicia con un viejo artículo firmado en 1933 por Ramón Doll, uno de los pioneros del antiborgismo; continúa con un trabajo de H. A. Murena publicado en *Sur* en el año 1948, donde el ataque se centra en aquellos aspectos locales o «nacionalistas», según la denominación del crítico, en los que incurre la poesía del primer Borges. Como contrapartida, Ernesto Sábato rescata justamente aquellos poemas juveniles —de los que hoy su autor abomina— y considera que sus narraciones sólo son ejercicios lúdicos y bizantinos. Aunque acepta que su fama se debe justamente a estos textos. Pero la fama, que es un conjunto de equivocaciones —dice Sábato— provoca que «muy a menudo un artista sea alabado por aquellos defectos que lo debilitan».

El artículo de Juan Carlos Portantiero, dedicado al libro *Borges y la nueva generación*, de Adolfo Prieto, resultaría mucho más representativo si el lector pudierar acceder —al menos con un fragmento— al ensayo que se comenta. Lamentablemente —según se explica— Fló no contó con la autorización necesaria para reproducir aquel aná-

lisis representativo de la postura de los escritores jóvenes, en especial de los afines a la línea de la revista *Contorno* que entonces (1956) representaban parte de lo más notorio de la nueva promoción argentina. Portantiero es contundente en su juicio: «El problema de Borges ni es aislado —dice— es el problema del escritor que traiciona a su país traicionando a su oficio. Borges ejemplifica mejor que ninguno (tal vez por ser uno de los más dotados de su generación) ese proceso de desvinculación del intelectual con su pueblo, en el que hay que ver la clave de la decadencia de nuestra cultura:»

El ensayista J. J. Hernández Arregui, en su fragmento, extraído de su libro *Imperialismo y cultura,* también es durísimo: «Como todo poeta carente de inspiración —explica—, Borges apela a la sorpresa, que es una celada, una greguería, un pistoletazo del intelecto. Si ha ido a lo popular en busca de inspiración ha encontrado lo pintoresco.»

Blas Matamoro está representado por un fragmento de su libro *Borges o el juego trascendente,* donde se encargó de estudiar, con una amplia batería de datos eruditos, la ideología profunda que rige toda la obra del autor cuestionado.

El conjunto —al que se podrían agregar otros trabajos de Eduardo Romano, de Arturo Jauretche, de Mario Benedetti, por ejemplo, servirá para que el lector medio, abrumado por tanto elogio desmedido, por tanto incienso quemado en su honor, pueda manejar otros parámetros para comprender mejor una obra mucho más conversada que leída.—*H. S.*

JUAN OCTAVIO PRENZ: *Cuentas claras.* Ed. bilingüe castellano-servocroata. Ed. Kob. Vrsac. Yugoslavia, 1979.

Nacido en Argentina en 1932, Juan Octavio Prenz reside desde hace un lustro aproximadamente en Yugoslavia, donde ejerce la cátedra universitaria.

Cuentas claras se compone de cinco capítulos aparentemente autónomos, pero que sin embargo se encuentran unidos por un hilo conductor capaz de mezclar en forma anacrónica pasado y presente: la historia de los primeros conquistadores al Río de la Plata con la de un inmigrante de fines del siglo XIX y la biografía de un hombre que se ve obligado a abandonar su patria en nuestros días signados por la violencia y el exilio. Al fin de cuentas —de alguna manera— las experiencias también son intercambiables y el hombre actual también puede ser, si es exiliado, un conquistador en tierra ajena, y las sensaciones de un soldado de Alvar Núñez Cabeza de Vaca en 1540 sólo

se diferencia en matices (tal vez sólo tecnológicos) de los sentimientos íntimos de un contemporáneo de quien escribe los poemas o de aquel que llegó al sur americano como inmigrante hace tres o cuatro generaciones. La transmigración sigue siendo la misma y —sin decirlo explícitamente— Prenz lo muestra en su poesía.

A veces la historia múltiple deja sitio a la otra, menuda y personal, a aquella más íntima y escondida en el fondo de los recuerdos: «Mi padre era un hombre de grandes ojos celestes que amaba a la gente, el buen vino, la pesca, los cigarrillos negros y se alegraba de la dicha ajena. / Muchas veces vi sus grandes ojos disparados a lo alto porque decía que cuando cae una estrella muere un hombre. / Su única acción pública fue hacer construir un sendero de piedra por el cual pasaron generaciones de obreros rumbo al frigorífico donde él dejó su juventud y sus huesos. / Cuando murió tenía los brazos sudorosos y doloridos de sostener el cielo cada día.»

En *Cuentas claras* la circunstancia cotidiana de ciertos países americanos se presenta descarnada y con palabra sencilla; así, por ejemplo, en el poema «Estado de sitio», donde Prenz escribe: «Recluido en una celda que agranda su figura la cabeza le llega al techo, pero no levita y los brazos extendidos parecen alas de cóndor. / Un carcelero sin mirada ni letras le quita la bufanda, el cinturón, los cordones de los zapatos. / Por las dudas no se te ocurra ahorcarte, le dice. / El hombre abre sus alas. / Si me han encerrado aquí es porque amo la vida, dice.»

El capítulo «Poemas de la invención y muerte de la nueva Barcelona» está precedido por un epígrafe en donde se explica: «El 1714, al perder Austria a España y más tarde a Nápoles, los españoles al servicio de los Habsburgos emigraron a Viena. La corte decide enviarlos a una zona de la antigua Panonia, donde en 1737 se habían concluido los preparativos para la construcción de la nueva ciudad de *Nueva Barcelona,* que les estaba destinada. Los conflictos entre los mismos españoles, el clima, las enfermedades, la guerra con los turcos, acabaron con ellos o, en el mejor de los casos, los dispersaron. Al concluir la guerra en 1740, la construcción de la ciudad no pudo comenzar porque ya no quedaban españoles.»

Sobre la base de esta anécdota histórica y basado en hechos ocurridos, Prenz elabora una amplia metáfora sobre el destino del hombre, sobre los proyectos incumplidos, sobre la frustración provocada por un horizonte que cada día se aleja en la distancia.

La poesía sobre base histórica posee el peligro evidente de transformarse en mera crónica de acontecimientos sucedidos y, por lo tanto, en relato de hechos muertos. Sólo en la medida en que se con-

sigue que los acontecimientos del pasado se conviertan en presente, sigan siendo presente, esta poesía alcanza toda su verdadera dimensión. Prenz ha logrado que los límites entre el hoy y el ayer se hagan difusos y ese es el verdadero premio a quien se arriesga en un terreno repleto de dificultades. Después de todo, esos «fantasmas» a que alude un poema («Hoy en su casa sin paredes hecha sólo de horizontes y vientos se han asomado en vano a un charco de lluvia para verse reflejados. / En el espejo sólo se ve el cielo y un zigzagueante puntito negro / el vuelo quizá de un ave que lo surca») ¿no son también una imagen del hombre transterrado de cualquier época?—*H. S.*

JOSE LUIS GARCIA MARTIN: *Autorretrato de desconocido.* Ed. Jugar con Fuego. Avilés (Asturias), 1979.

Cuando cierto sector de la poesía española se esteriliza en el juego sin salida de una suerte de aristocrática competencia de erudición culturalista, cuando las volutas del dibujo de un jarrón decimonónico parecen más importantes que el hombre concreto, el rescate de la sencillez, el gusto por los aspectos más elementales de lo cotidiano puede —paradojalmente—resultar novedoso.

En *Autorretrato de desconocido,* José Luis García Martín asume la aventura de la simplicidad, apuesta por lo mínimo y acepta que la descripción de un paisaje no tiene necesariamente que acarrear cursilería y así despliega una poética con capacidad de asombro porque «la mañana es un perro sin amo» o porque las calles son «como espejos extraviados».

En la segunda parte del volumen: «Invitación al viaje», insiste en la fotografía de un aspecto, un instante, una imagen de una serie de lugares de un itinerario que abarca islas del Mediterráneo o escondidos sitios de la geografía española. Oscila entre el poema breve, cercano al haikai y el poema más extenso, casi narrativo, donde se maneja con habilidad («Con desgana columnas que sustentan la tarde / El crepúsculo un ave que no acierta a volar» *(Lemnos)* o «La música salpica / a los cuerpos desnudos / y la luz es ahora / del color de los sueños.» *(Ischia).*

La última parte: «Frente a Dioses oscuros», también abunda en aciertos: «Sólo es verdad tu nombre en esta tarde mala» o «Ladra la luna y hurga entre desmontes».

José Luis García Martín, nacido en Aldeanueva, 1952, es Licenciado en Letras y autor de diversos trabajos críticos. Su primer libro poético, *Marineros perdidos en los puertos,* fue premiado y publicado por la desaparecida revista «Artesa», en 1972.—*H. S.*

MIGUEL ANGEL VIOLA: *Panteón de señoritas*. Ed. Cuadernos del Alfarero. Buenos Aires, 1979.

Nacido en Buenos Aires en 1927, Miguel Angel Viola publicó *Tránsito del canto* (1952), *Poema para cinco muertes* (1958) y *Piedra india* (1960). Fue uno de los directores de la colección «Cuadernos del Alfarero», donde se dieron a conocer varios poetas jóvenes de fines de la década del cincuenta (Héctor Miguel Angeli, Ramón Plaza, entre otros) y luego codirigió la prolongación de dicho sello editorial, la revista *Sobres del Alfarero*, de muy corta vida.

Su poesía se caracterizó por un rescate del tema histórico echando mano de algunos personajes claves del pasado argentino. Línea que poco tiempo después sería una de las características habituales de la generación del sesenta.

En *Panteón de señoritas* vuelve también su mirada al pasado, pero esta vez al pasado cercano e íntimo del ámbito familiar, al clima inocente de los patios, de las pequeñas costumbres. Viola traza un bosquejo de su infancia con ternura por los personajes sencillos y por las cosas que la habitaron.

Calles de barrio, soles estirando los colores de la tarde, manteles bordados, malvones en flor, aparecen intactos en las fotografías de la memoria. No importa que la ciudad cambie, crezca, se transforme. Las imágenes quedan fijadas de una vez para siempre y Viola las rescata con un cierto arrastre de melodía de tango. Y así no es casual que la figura de Gardel aparezca de pronto, o que un poema tenga métrica musical, o que se mencione a Enrique Cadícamo, autor de más de un centenar de letras y uno de los nombres mayores de la poesía del tango.

En su búsqueda, Viola ha logrado que el tiempo perdido regrese por un instante hasta el presente sin que la nostalgia se transforme en melancolía.—*H. S.*

ERNESTO CARDENAL: *Antología poética*. Traducción al portugués y selección de Paulo de Carvalho Neto. Ed. Salamandra, Río de Janeiro, Brasil, 1979.

Renovador de las formas poéticas en lengua castellana, el nombre de Ernesto Cardenal ha crecido en la última década impulsado muchas veces por el peso de su actividad política en contra del régimen de Somoza en Nicaragua. Primero la fama de su reducto de la Isla de Solentiname, en el Lago de Nicaragua, que fue arrasado por fuerzas

del Gobierno en 1977, y luego su actividad como embajador-denunciante del Frente Sandinista, contribuyeron a crear una imagen que oculta su auténtico valor literario.

Cuando los ecos de la lucha nicaragüense se hayan acallado, la obra de Cardenal seguirá brillando por sí misma y por haber marcado una quiebra y un punto de partida en la poesía del continente.

Paulo de Carvalho Neto se ha encargado ahora de traducir una selección de algunos de sus mejores poemas al portugués. La elección de los trabajos parece inobjetable y gracias al esfuerzo del traductor los versos del nicaragüense continúan sonando con el mismo matiz verbal con que fueron creados.—*H. S.*

LECTURA DE REVISTAS

CAMP DE L'ARPA

Las relaciones entre gastronomía y literatura no han sido todo lo buenas que podía esperarse. Tal vez porque como señala Manuel Vázquez Montalbán en el editorial de este número monográfico «la escritura sobre mesa y cama es una escritura judaico-calvinista, culpable y culpabilizadora, tanto más culpable y culpabilizadora cuanto más excelso y pretencioso pretende ser el autor». Tal vez esto se deba a que durante largos períodos de la historia, la literatura debió referirse —por contraposición— al hambre como eje angustioso de la vida humana. Néstor Luján piensa que el tratamiento del hambre no ha alcanzado en ninguna literatura «tan alta calidad caricatural y estilística como en nuestra picaresca con obras como *El lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, o *El buscón*, de Francisco de Quevedo, o en la culminación de la lucha por satisfacer el hambre, o sea el pícaro convertido en cocinero, como en el caso de la *Vida y hechos de Estebanillo González*».

Alvaro Cunqueiro se dedica a estudiar la cocina utilizada por brujas y nigromantes, asunto poco analizado, salvo en lo referente a brebajes y ungüentos específicos. Pero en aquella parte más contundente y nutritiva, la consecuencia que extrae es que «los brujos y magos, desde Aaron y Elimas a las voladoras manchegas que se citaban con el Cojuelo tras las bardas de un corral, comieron lo que los

demás mortales y —lamentablemente— no se puede establecer un recetario de cocina mágica y aun nigromántica».

En su ensayo «Más allá de la comida», Xavier Domingo estudia el problema a través de tres autores: François Rabelais, el Marqués de Sade y Honoré de Balzac, seguramente uno de los escritores más preocupados por dejar testimonio de recetas, restaurantes y otros detalles culinarios.

Oscar Caballero prefiere pasar revista a las relaciones —frecuentes— entre el alcohol y el oficio de escribir. Miguel Vidal-Santos enumera las costumbres alimenticias de algunos famosos detectives de ficción, desde Sherlock Holmes y el aristocrático Philo Vance hasta el obeso Nero Wolfe o el imperturbable Maigret ideado por Simenon.

Se incluye una larga entrevista de Carmen Casas con Mariano Castells Plandiura, propietario de una de las colecciones más importantes del mundo en materia de gastronomía española. Una colección de difícil acopio, ya que los libros de cocina —como explica el experto— estaban concebidos para ser utilitarios, o sea para tener en la cocina y ser consultados de disponerse el cocinero/a a realizar alguna de las recetas. «¿Cuán sería, después de usado, sucio, inservible casi, su destino? Lógicamente, el de acabar en un fogón o en la mismísima basura; salvados de la quema, entonces, los que han llegado hasta nuestros días, muy pocos, tienen —como es obvio— un valor incalculable».

La parte monográfica se cierra con un fragmento de la última novela del germano Günter Grass, *El Rodaballo*, donde el personaje explica la preparación minoica del queso.

El número 70 de *Camp de l'arpa* (correspondiente a diciembre de 1979), incluye, además de las habituales secciones de crítica de libros, una nota de Mathias Brand y Peter Huth: «El caso Peter, Paul Zahl», donde se denuncia el sistema carcelario alemán y se narra las desventuras de un prisionero en una penitenciaría modelo de nuestra época.

Domicilio de Camp de l'arpa: *Avda. de Roma, 101. Barcelona 9.*

VORTICE

Segundo número —correspondiente al verano de 1979— de esta publicación del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Stanford en California.

Según anuncia a manera de editorial, la revista cobija trabajos de creación, crítica literaria y lingüística en el terreno de la «literatura

española e hispanoamericana, literatura chicana, literatura luso-brasileña, literatura neo-riqueña y otras relacionadas con la problemática latinoamericana en general».

Esta entrega está dedicada íntegramente al tema antillano y representa —expresa— «un homenaje a quienes con su ejemplo han contribuido y continúan contribuyendo a afirmar la independencia cultural y política de las Antillas».

Se destacan —entre otros trabajos— una entrevista con el narrador cubano Miguel Barnet, poemas de Guillermo Rodríguez, R. José Yanes, Víctor Casaus, Raúl Rivero, Nancy Morejón, Pedro Pérez Sarduy, José Ramón Meléndez, Arnoldo Cruz, Rosario Ferré, Víctor Fernández Fragoso, Zoe Best, Vanessa Drost, quienes representan un variado espectro de la poética de los distintos países del Caribe. Además se incluyen cuentos de Manuel Ramos Otero, Víctor Hernández Cruz, Juan Antonio Ramos y Sandra María Esteves.

Se prometen próximas entregas dedicadas a la literatura mexicana y chicana y otro posterior a la literatura ecuatoriana.—*HORACIO SALAS.*—*(López de Hoyos, 462, 2.º B. Madrid-33.)*

Domicilio de Vórtice: *Dpto. de Español y Portugués. Stanford University. Stanford. California 94305.* USA.

INDICES DEL II TRIMESTRE DE 1980

NUMERO 358 (ABRIL 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: Eugenio CHICANO.

NUMERO 359 (MAYO 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: EDUARDO CERVERA.

NUMERO 360 (JUNIO 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: S. MERAYO.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria

MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,50
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......
El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciriaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FRANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESÇOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.



FONDO DE CULTURA
ECONOMICA
Vía de los Poblados, s/n.
Edificio Indubuilding, 4-15
MADRID-33

Teléfonos 763 28 00/763 27 66

Buenos Aires, 16
BARCELONA-29

Teléfono 230 47 40

Casa matriz: Avda. de la Universidad, 975. México 12, D. F.

Sucursales: ARGENTINA: Suipacha, 617. Buenos Aires.
COLOMBIA: Avda. Jiménez, 8-39. Bogotá.
CHILE: Tarapacá, 1224. Santiago de Chile.
PERU: Berlín, 238 - Miraflores. Lima.
VENEZUELA: Edificio Polar, bajo. Plaza de Venezuela. Caracas.

JOURNAL OF SPANISH STUDIES

TWENTIETH CENTURY

Some Published and Forthcoming Articles: On Roberto Arlt, Fernando Arrabal, Azorín, Jorge Luis Borges, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Camilo José Cela, Julio Cortázar, Rubén Darío, Miguel Delibes, José Donoso, Carlos Fuentes, Juan García Hortelano, Federico García Lorca, Gabriel García Márquez, Francisco García Pavón, José María Gironella, Juan Goytisolo, Jorge Guillén, Manuel Gutiérrez Nájera, Miguel Hernández, Enrique Larreta, José Lezama Lima, Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Carlos Maggi, Juan Marsé, Ana María Matute, Ana María Moix, Octavio Paz, Manuel Puig, Claudio Rodríguez, José Ruibal, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Sebastián Salazar Bondy, Severo Sarduy, Ramón Sender, Miguel de Unamuno, Luis G. Urbina, Ramón del Valle-Inclán.

Book Reviews: The *Journal* is publishing reviews of works within the fields of Spanish and Spanish American literatures in this century. The book reviews normally should be between 2 and 4 typewritten pages and may be written in English or Spanish. The original—with one copy—and return postage are requested. Book reviews, works to be reviewed and readers are welcome.

General Information: The *Journal* publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish American in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. They should be between 12 and 25 typewritten pages and prepared in accordance with the *MLA Style Sheet,* all notes at the end. The original, an abstract, and one aditional copy of both must be accompanied by return envelope and postage. Manuscripts may be written in English or Spanish. Subscription for institution is $ 12 for 1 year ($ 23 for 2 years); for individuals, $ 8 for 1 year ($ 15 for 2 years).

Addres: Direct all manuscripts to: Editors, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century,* Department of Foreign Languages, Colorado State University, Fort Collins, Colorado 80521 U.S.A. Correspondence on book reviews, subscriptions, advertisements and exchanges should be sent to: Editors, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century,* Department of Modern Languages and Literatures, The University of Nebraska Lincoln. Oldfather Hall, Lincoln, Nebraska 68588, U.S.A.